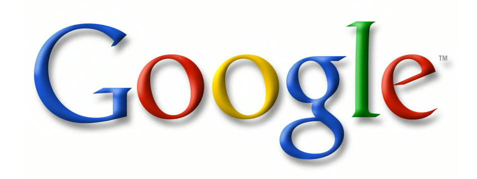
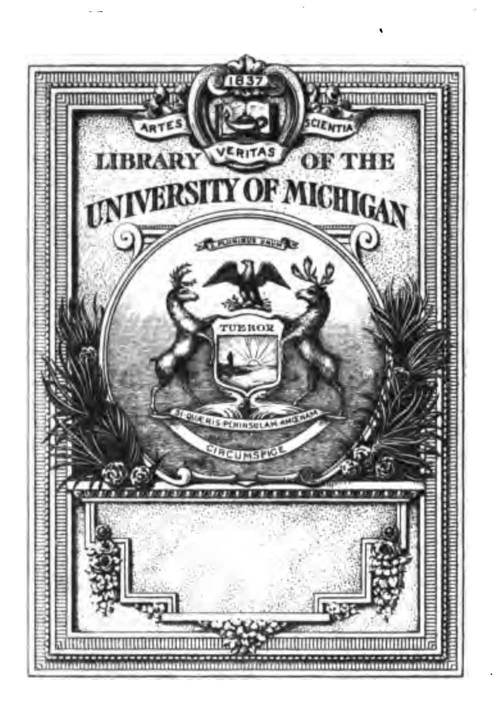
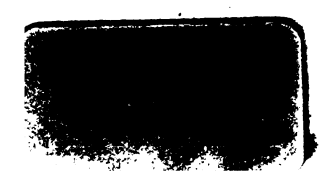
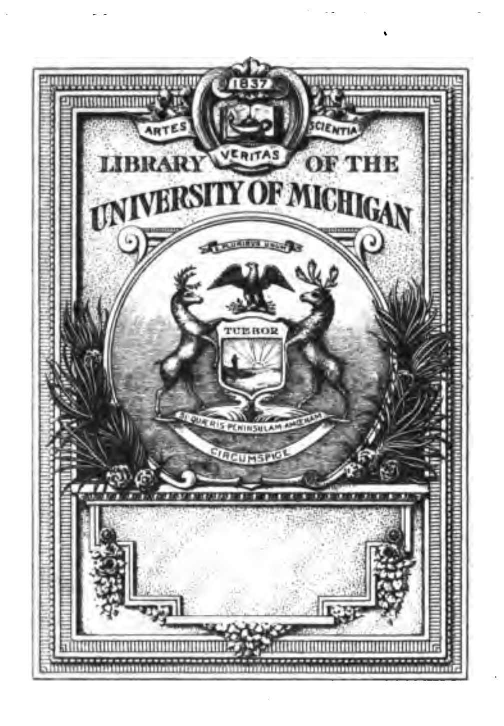
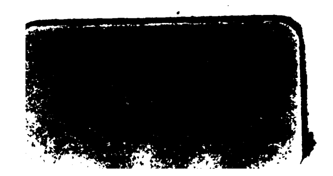





1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE




1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



SUITE
DES PRINCIPES
DE LITTÉRATURE.

TRAITÉ

DE L'ARRANGEMENT DES MOTS,

TRADUIT DU GREC

DE DENYS D'HALICARNASSE;

Avec des Réflexions sur la Langue Française, comparée avec la Langue Grecque;

Par l'Abbé Charles BATTEUX, des Académies Française et des Belles-Lettres.

TOME SIXIEME.

A LYON;

Chez Amable Leroy.

1802.

Guyot.

AVERTISSEMENT

DU LIBRAIRE.

En faisant tous mes efforts pour que ces Ouvrages posthumes de M. l'Abbé Batteux, que l'on regardoit comme perdus, fussent imprimés, j'ai cru rendre service au Public, et payer à sa mémoire le juste tribut de ma reconnoissance.

Je joins ici une Lettre qu'il écrivit à ses Neveux, dans laquelle il donne des détails sur sa vie privée et ses Ouvrages, et où il se peint au naturel : je me flatte qu'on la lira avec plaisir.

Que n'a-t-il pu être témoin des derniers honneurs que lui

a rendus ce Mécène illustre, non moins estimable par ses qualités personnelles, que par l'accueil qu'il témoigne aux Lettres et à ceux qui les cultivent, en érigeant à son respectable Ami, un monument sur lequel il a consigné ses talens et les motifs qui les ont produits : dans les transports de sa reconnoissance, il se seroit écrié : *Serus in cœlum redeat.* C'est le vœu que feront tous ceux qui ont l'avantage de le connoître.



LETTRE A MES NEVEUX.

C'EST pour vous, mes Neveux, que je recueille ici quelques détails de ma vie. J'ai su par ma propre expérience que les exemples domestiques sont plus efficaces que les autres ; si vous trouvez quelque chose ici qui puisse vous animer à faire mieux que moi, je ne veux d'autre prix de la peine que je prends de me rappeler des idées plus tristes qu'agréables. J'ai éprouvé combien il en coûte à ceux qui ont tout à faire par eux-mêmes : tout est contre eux, tandis que tout est pour

ceux qui ont de la naissance et de la fortune.

Je suis né le 7 de Mai 1715, sur les bords de la riviere d'Aîne, dans un village qui se nomme Alland'hui, entre Rethel et Attigny. Mon pere, qui vivoit à-peu-près de son bien, ne me donna par lui-même d'autre éducation que celle de l'exemple; mais c'étoit un exemple de droiture, de probité, d'ardeur pour le travail: j'eus le malheur de le perdre en 1725.

J'avois commencé des études, sous la direction d'un frere aîné d'un premier lit, plus âgé que moi de 25 ans; et forcé par des dégoûts de toutes especes, j'avois renoncé avec joie aux livres, pour m'attacher à la vie laborieuse, mais simple, de mes peres.

Lorsque les affaires de la succession furent à-peu-près terminées, il fut question de moi: *Que ferons-nous de celui-ci*, dit mon Frere, avec un ton

d'aîné qui me rappeloit le passé : *Que veux-tu faire ?* Un silence morne et triste fut toute ma réponse.

J'avois une Mere qui m'adoroit : je l'aimois au point que le seul désir de lui plaire, et la crainte de lui déplaire, furent dans toute ma jeunesse la regle de ma conduite : je l'avois sans cesse devant les yeux. Elle avoit passé une partie de sa vie avec un frere, mort en 1700, Curé d'Ay (1), sujet excellent, plein de mœurs et de piété, instruit de toutes les sciences convenable à un Ecclésiastique. Ma mere, pénétrée du souvenir de ses vertus, dont elle m'entretenoit souvent, désiroit que son fils suivît les traces de son frere : je me souviens de l'impression profonde que faisoient en moi ses discours. Je me laissai donc

(1) Nicolas Stevenin, dont on voit l'épitaphe en marbre au milieu du chœur de la Paroisse d'Ay.

emmener à Rheims. J'arrivai en Troisieme, absolument neuf et ignorant. J'étois sur-tout timide, tremblant devant mes Maîtres, et par conséquent attentif et docile à leurs leçons. En peu de temps je fis assez de progrès pour être transporté à la fin de l'année scolastique, de Troisieme en Rhétorique.

Grace aux médiocres études qu'avoit faites mon frere, et aussi au plan suivi alors dans l'Université de Rheims, je fis toutes mes humanités avec Vanieres et Tursellin, sans avoir rien vu de Phedre, de Térence, de Virgile, d'Horace, de Cornelius-Nepos, de Tite-Live; sans avoir entendu parler de La Fontaine, de Corneille, de Racine, de Despréaux.

Arrivé en Logique, je saisis avec ardeur tout ce que les Irlandois nous enseignoient. Il ne fut question ni d'arithmétique, ni de géométrie, ni de mécanique, ni même de physique:

expérimentale. Si on eût daigné me parler de mathématiques, c'étoit ma passion, je m'y serois livré avec transport, et toutes les portes de la haute physique m'auroient été ouvertes. Il a fallu y revenir, quand l'âge de la patience étoit passé, et que le temps manquoit aussi-bien que la facilité. J'avois eu le bonheur de prendre en Rhétorique quelques notions de la langue Grecque; c'étoient des idées tombées par hasard, qui germerent pourtant, et qui eurent leur effet dans la suite. Sans secours, sans conseils, je me rappelle avec quelque satisfaction que je m'étois fait un ami, devant qui je lisois, qui m'avertissoit de mes fautes, et à qui je rendois la pareille : nous nous servions de précepteur l'un à l'autre sur tous les objets.

Dois-je rappeler ici le souvenir d'une fievre maligne que j'essuyai en 1731, où ma tête fut tellement renversée par un délire de 14 jours,

que plus de six mois après, ayant tout l'extérieur du bon sens, j'éprouvois une sorte de démence intérieure. Aucunes de mes idées n'étoient à leur place, ni dans leurs rapports naturels; il fallut, pour ainsi dire, les refaire toutes; c'étoit en quelque sorte une ame qui travailloit sur une autre ame, et rétablissoit, comme sur des tablettes, des traits brouillés ou presque effacés.

Ma Théologie finie à 19 ans, il me restoit deux ans avant que d'entrer au Séminaire. J'employai ce temps à étudier un peu les Belles-Lettres, que je n'avoit fait qu'entrevoir, et à me préparer à prendre des degrés en Théologie.

Entrant au Séminaire, un Chanoine régulier, Louis du Vau, Abbé de Landeve, que je nomme par reconnoissance, daigna me donner des leçons de grec, d'hébreu, me fit présent d'un *Cicéron* complet, d'un *Ho-*

mere, d'une *Bible hébraïque*, avec une *Grammaire* et un *Lexicon.* M. l'Evêque de Pouilly, homme sage, Philosophe éclairé, le Socrate de Rheims, m'aida aussi de ses lumieres et de ses livres. Ce fut par ses conseils que j'entrepris de faire dans mon cabinet un Cours complet de Littérature. Je séparois les genres, j'étudiai les principes de chaque genre, après quoi, la plume à la main, je lus et comparai entre eux, et avec les regles, les Auteurs Grecs, Latins et Français; ce travail produisit dans la suite *les Beaux Arts réduits à un même principe*, et le *Cours de Belles-Lettres.*

Je n'avois d'autre but alors que de me mettre en état d'obtenir et de remplir, au bout de mon septennium une Cure un peu bonne, et d'y rassembler toutes les provisions nécessaires pour y mener une vie sérieuse, accompagnée toutefois des agrémens du cabinet, et des amusemens de la vie cham-

pêtre, dont j'avois le goût inné, goût qui fut contrarié pendant les trois quarts de ma vie.

On me proposa la chaire de Rhétorique de l'Université de Rheims. Je la refusai par répugnance autant que par timidité et défiance de moi-même. Un an après on me réitéra la même proposition. Je m'étois chargé, attendant l'âge de faire mieux, d'une éducation particuliere, encore contre mon goût, pressentant tout les désagrémens des pédagogues domestiques. Alors ne voyant d'autre porte ouverte pour sortir d'esclavage, je pris mon parti sur le champ et sans conseil *Je suis bien résolu*, me dis-je à moi-même, *de travailler: j'ai quelque peu d'avance. Il vaux mieux puisqu'il le faut, servir le public qu'un particulier. Tant pis pour ceux qui me choisissent s'ils choisissent mal.* C'étoit un effort de dépit produit par la nécessité, une espece de révolte contre mon carac-

tere. Qu'on imagine un jeune homme de 22 ans, plein de volonté, d'ardeur et de défiance de lui-même, qui entreprend malgré lui, qui n'a nul usage des choses ni des hommes, qui n'est sûr d'aucune de ses idées, d'aucun de ses jugemens, et qui se charge de donner, soir et matin, des leçons de goût et de raison à d'autres jeunes-gens presque aussi avancés que lui. Je connoissois tout le foible de ma position, j'avois besoin d'acquérir quelque confiance et de me comparer.

Les vacances venues, je vole à Paris, avec des fonds convenables à ma petite fortune. J'y connus en arrivant MM. l'Abbé Vatry, Mellot et l'Abbé Geinoz, que je regardai comme des géans en fait de littérature et de connoissances. Je m'approchai d'eux en tremblant, je les écoutai parler; quel fut mon étonnement de voir que je les entendois et qu'ils ne me disoient rien de nouveau, que

j'avois les mêmes idées, même plus fraîches, les mêmes principes qu'eux, que j'étois dans la route ! je leur rendis compte de mon travail, qu'ils approuverent. Je revins dans ma Province, avec cette assurance raisonnable qui double les forces, et aide au succès. Je travaillai mon *Cours de Littérature ;* j'en fis des exercices publics, que rendoient les plus habiles de mes disciples. On y fit quelque attention à Rheims, même à Paris, où je venois de temps en temps reprendre des forces.

En 1743, M. de Burigny, aujourd'hui mon Confrere à l'Académie des Belles-Lettres (1), connu et aimé des Gens de Lettres, par son érudition et la douceur de ses mœurs, m'offrit une recommandation auprès de M. l'Abbé d'Olivet. Je me présentai : après une conversation assez longue,

(1) Mort depuis le 8 Octobre 1785.

je priai ce Savant de jeter un coup-d'œil sur une espece d'essai qui fut depuis la base du livre qui a pour titre : *Les Beaux Arts réduits aux mêmes principes*. Je lui rendis compte de ma situation, et du désir que j'avois de venir à Paris, attendu que j'avois observé que l'air et l'eau y étoient favorables à ma santé. Elle étoit à-peu-près ruinée par trois causes : la premiere étoit l'ardeur d'un travail continu, dans un âge où on ne sait point ménager ses forces ; la seconde, la mauvaise nourriture d'un Principal demi-Poëte, sans ordre, sans suite dans tout ce qu'il faisoit, n'ayant que des vues vagues de bien général, mêlées de petites passions tracassieres, qui fatiguoient ceux qui travailloient sous lui : la troisieme, l'erreur d'un Médecin, habile pourtant, mais qui croyant mes incommodités causées par la plénitude, me saignoit, me purgeoit, me réduisoit à être sans

pouls, sans fievre sans respiration à 30 ans.

Dans cet état je reçus une lettre de M. l'Abbé d'Olivet, qui me proposoit une chaire de Rhétorique au Collége de Lizieux. Ma timidité me reprend aussitôt ; il me rassure, j'accepte. Les circonstances changent, au lieu d'une Rhétorique il ne se présente plus qu'une Troisieme, que j'accepte encore. Je n'étois point Maître-ès arts de Paris, il falloit l'être. L'exemple de M. l'Abbé Couture me fit un titre, je fus coopté ; je subis l'examen, je payai, et je fus installé.

Le Professeur de Rhétorique de Navarre, M. Dromgol, fit une critique du Poëme sur la bataille de Fontenoy, qui lui valut une place chez M. le Comte de Clermont. Je désirois de remplacer le Professeur ; mais le Collége de Navarre avoit marqué la plus violente opposition à ma cooptation dans l'Université : cependant au

bout de deux mois les Principaux de ce Collége vinrent de leur propre mouvement m'offrir ce que je désirois, et que j'acceptai avec empressement.

Mes grades et mon septennium de Rheims m'avoient procuré un Canonicat de cette Ville. J'étois à Paris, j'avois un travail commencé : je risquai une lettre à M. Quesnai, homme déjà célebre, et qui est devenu depuis le Chef et le Fondateur de la Société ou Académie des Economistes ; et le priai de tenter s'il étoit possible de m'obtenir une chaire au Collége Royal, qui me réputeroit présent à Rheims. Il communiqua mes vues à M. de Moncrif, qui avoit l'oreille de M. d'Argenson, et qui saisissoit toutes les occasions d'obliger. L'Abbé Terrasson mourut en 1749, et lorsque je m'y attendois le moins, sa chaire Royale me fut accordée, et me valut le droit de pré-

sence, après un procès de trois ans avec mon Chapitre, qui accordoit à des étrangers ce qu'il refusoit à un compatriote.

Mes liaisons d'amitié avec M. l'Abbé de S. Cyr, ami de M. le Dauphin, la protection toute spéciale que ce Prince m'avoit accordée dans mon procès, et dans d'autres occasions, les dédicaces que je lui avois faites de mes Ouvrages, avoient fait croire à une infinité de personnes que je pourrois avoir quelque part à l'éducation de nos Princes. Moi-même, à force de l'entendre dire, j'y voyois quelque apparence; mais suivant toujours mon principe, de laisser aller les événemens, je ne fis pas la moindre démarche directe ni indirecte; et je me dois le témoignage, que quand le choix fut fait à mon exclusion, je n'en sentis pas dans mon intérieur la moindre altération. Je m'en sus gré, je l'avoue: car j'avois craint de ne pas trouver

au fond de mon cœur le même sentiment qui étoit, pour ainsi dire, à la surface. On m'a fait depuis quelques propositions à ce sujet ; mais la liberté et le repos étoient devenus ma devise (1), depuis la leçon que j'avois eue de l'expérience, et dont je vais parler.

L'ennui d'une vie trop uniforme, quelques dégoûts que j'essuyai de la part de M. le Comte de Saint-Florentin, qui, m'ayant promis solemnellement la survivance de l'Inspecteur du Collége Royal, se dédit par de petites intrigues de jalousie, les sollicitations d'un ami qui vouloit m'avoir auprès de lui, que sais-je, une sorte d'inquiétude machinale, ou peut-être quelque affection mélancolique, me déterminerent à m'attacher à un grand Seigneur. J'imaginois

(1) Ego non
Otia divitiis Arabum liberrima mutem. *Hor.*

trouver un bonheur nouveau dans une sehere plus élevée ; *dulcis inexpertis cultura potentis amici*. Bientôt je sentis la vérités de ce qui suit : *expertus metuit*.

A peine eus-je fait ma premiere entrée dans le Palais, que, livré à mes réflexions pendant six semaines, je fus effrayé de mon état. Il fallut changer, déplacer, bouleverser toutes mes idées, renoncer à tous mes goûts, rompre toutes mes habitudes, à 45 ans. Je m'attachai sans réserve, suivant sottement mon caractere. J'épousai de coeur et d'ame, l'ame et le coeur du Prince : je ne vivois, ne respirois que pour lui, que par lui. Je croyois être dans la voie pour plaire ; mais je me trompai. Un vil intrigant se glissa entre le Prince et moi ; ma véracité cessa de plaire, ma droiture fut de la fierté, ma sensibilité de la roideur, de l'orgueil : les vapeurs me gagnerent au point que ma vie fut en danger. *Je ne vois en*

vous aucune cause de maladie, me dit M. Astruc, *vous avez quelque déplaisir violent qui vous tue*. J'en fis l'aveu : *Fuyez, Monsieur, fuyez, cet air-ci est un poison pour vous*. Je sortis au bout de trois ans et demi, mais avec une ivresse de joie, qui seule put compenser tous mes déplaisirs.

Le repos, la liberté entiere, la campagne, une vie simple et unie, ont eu beaucoup de peine à réparer les breches faites à ma santé. J'étois tombé dans une sorte de marasme universel : plus de digestion ; spasme continuel, plus de sommeil. J'osai en cet état risquer un voyage en Champagne : je manquai de mourir sur la route ; cependant le mouvement, la distraction, le changement d'air et de situation, me rendirent un peu de force, mais avec des récidives fréquentes, et plus ou moins longues. Pendant 30 ans, les Méde-

cins me conseillerent des stomachiques, qui ont plus ruiné d'estomacs qu'ils n'en ont rétablis. Enfin, en 1767 les rechutes devinrent si fréquentes et si cruelles, que je me crus perdu sans ressource. Je l'étois, sans les lumieres d'un homme dont le coup-d'œil et l'expérience me firent connoître mon mal et le remede : cet homme, précieux à l'humanité, aussi honnête et désintéressé qu'habile, que Paris a renvoyé dans sa patrie, parce qu'il ne vouloit ni charlatanerie, ni saignées, ni drogues, et que Paris veut de tout cela, est M. Pomme. *Non, Monsieur*, me dit-il, *vous ne mourrez pas, vous n'avez point d'obstruction, votre tête se débarrassera, votre estomac se rétablira, vous guérirez; mais cela sera long*. Que me faut il faire ? *Humecter et adoucir*. Sans saignée, sans drogues, même sans bains, tous mes maux ont disparu : ont en seroit étonné si j'en faisois l'énumération.

J'avois pensé à l'Académie Française. M. l'Abbé de S. Cyr, à qui j'avois demandé conseil, me laissa sa place, que j'obtins, sans avoir employé aucune protection, quoique M. de Soubise et M. le Prince de Condé m'eussent gracieusement offert la leur. Je ne sais par qui je fus porté : je comptois peu sur M. l'Abbé d'Olivet ; sa dureté naturelle, sa morosité de vieillard, un certain empire tyrannique qu'il avoit usurpé sur moi en vertu de son bienfait, l'avoient rendu à mon égard l'homme le plus dangereux à rencontrer. J'ai regardé pendant vingt ans comme le plus grand malheur de ma vie de lui avoir eu obligation. Mais comme l'ingratitude est un vice que je déteste, j'ai senti la reconnoissance, je l'ai eue et conservé dans le cœur, je l'ai publiée en toute occasion : je l'ai suivi tous les jours dans sa derniere maladie : je lui ai fermé les yeux comme à mon

bienfaiteur ; j'en ai parlé après sa mort, de maniere à justifier ma reconnoissance. Cependant je ne puis encore me rappeler ses procédés, sans en avoir le cœur ému. J'aurois dû ne pas oublier cette fiere et précieuses maxime, qui étoit celle de ma famille : *de n'avoir obligation à personne.*

M. l'Abbé d'Olivet avoit des ennemis très-sinceres dans l'Académie ; en m'y présentant et en y entrant, je fus regardé par eux comme son ami et son protégé, et par conséquent je fus associé aux sentimens qu'ils avoient pour lui.

Je ne dis rien des ouvrages que j'ai donnés au Public, ils n'ont été que le résultat de mon travail pour remplir les places que j'occupois ; en les rédigeant, je n'ai eu d'autre vue que d'être utile : et cette vue, dans le secret de mon cœur, a été la récompense qui m'a suffit.

J'écris ceci dans le fond de la retraite que je me suis ménagée, et qui a été dans tous les temps de ma vie l'objet de mes désirs : *hoc erat in votis modus agri non ita magnus.* Cet Horace que je cite, m'avoit inspiré de bonne heure le goût du repos philosophique. Ma santé, toujours médiocre, et quelques réflexions sur les agitations si gratuites de l'ambition, m'avoient fortifié dans cette pensée. L'étude de la philosophie et des Philosophes anciens, de leurs recherches et de leur ignorance sur les objets les plus intéressans de la vie, avoient augmenté en moi cette persuasion à un tel point, que j'ai eu besoin de revenir à la philosophie du peuple, pour me défendre de celle des Philosophes, qui jetoit du noir sur toutes mes pensées.

On juge bien qu'avec ces sentimens il falloit fuir : mais j'ai fui sans affectation, restant toujours à côté du

champ de bataille. J'ai fui les Grands, parce que j'étois petit, et que les petits sont écrasés par les Grands : j'ai fui les Philosophes à la mode, parce que je voulois l'être d'une autre maniere. J'ai fui les fripons et les sots; parce qu'il n'y a qu'à perdre avec les uns, et qu'il n'y a rien à gagner avec les autres. Je me suis donc renfermé, pour mon usage journalier, dans une société obscure mais douce, qui m'aide à supporter la solitude, et à recevoir le peu d'amis qui s'accommodent de mon silence. Du reste, tâchant d'être heureux par une liberté complette, par des amusemens champêtres, par la jouissance d'un beau jour, d'un beau soir, par la lecture toujours recommencée des Auteurs qui ont peint la Nature, et sur-tont par un consentement franc et sincere donné à la situation où je suis, et dont je rends graces tous les jours de ma vie à qui il appartient, je file moi-même mes

mes jours, non d'or ni de soie, mais d'une matiere presque aussi douce que la soie, jusqu'à ce que le fils se rompe, ou que la matiere en soit épuisée. Ce terme ne peut être éloigné; je tâche de le prévoir et de m'y préparer.

Je comptois alors tous mes travaux littéraires finis; et je jouissois de ce repos dont ma santé avoit besoin plus que jamais, lorsque M. le Comte de Saint-Germain fut appelé au Ministere. Cet homme sage et vertueux, portant ses vues sur l'avenir autant que sur le présent, s'occupa des moyens de préparer à l'état une jeunesse capable de le bien servir. Il crut devoir disperser les Eleves de l'Ecole Royale Militaire dans différens Colléges de Provinces, plus propres, selon lui, pour élever une Noblesse pauvre, et la préparer à la vie dure et sobre du militaire, que l'aspect d'un Palais, l'appareil dispendieux des Maîtres, le regard immédiat du Souverain, et

le voisinage toujours dangereux de la Capitale.

En conséquence il prit les ordres du Roi le 28 Mars 1776, pour faire dresser un plan d'éducation, et composer des livres élémentaires, qui seroient enseignés dans tous les Colléges dépendans de l'Ecole Militaire, afin que l'uniformité de l'instruction et des leçons rendît plus facile la comparaison des Sujets dans les examens et les concours.

Il consulta des personnes instruites : on fit des projets, la plupart compliqués et impossibles dans l'exécution. Enfin quelqu'un lui dit qu'il ne seroit peut-être pas inutile de savoir ce que je penserois des idées proposées : je fus appelé. Je dois dire ici qu'il y avoit plus de quarante ans que j'avois jeté sur le papier quelques idées sur l'éducation. J'avois remarqué que c'étoit non pas faute de livres, mais faute de méthodes et d'ordre, qu'elle

étoit si imparfaite, et j'avois pensé qu'on pourroit mettre la matiere et la méthode de l'éducation dans les livres mêmes, de maniere que tous les Instituteurs pussent arriver au même but. La destruction des Jésuites m'avoit donné occasion de reprendre cette idée et de la retravailler; j'en avois fait même une espece de mémoire très-détaillé, qui avoit été communiqué à différentes personnes en place. Mais il falloit exécuter, c'est-à-dire faire les livres, les imprimer, et donner le plan à l'essai.

Je présentai un mémoire à M. le Comte de Saint-Germain; il le lut, le fit lire à la Cour; et d'après cette lecture j'eus ordre du Roi de travailler à exécuter mon plan, et de choisir les Gens de Lettres que je croirois propres à m'aider dans l'exécution. C'étoit en Décembre 1776, et l'ouvrage fut achevé en entier, et même imprimé en Septembre 1777, à l'ex-

ception de trois ou quatre volumes. La collection est en 46 volumes, qui comprennent le Cours d'Etudes depuis la Septieme jusqu'à la Philosophie, inclusivement (1). On en peut voir le plan général à la tête de l'ouvrage.

M. de Saint-Germain se retira du Ministere avant le mois d'Octobre, et ce travail qu'il avoit si à cœur, et qui m'avoit coûté tant d'efforts et de peines, est resté à peu-près inutile par des raisons d'amour-propre, particulier. Au reste; il a été composé de maniere qu'il peut-être employé dans tous les Colléges, et que cette éducation, préparée pour la jeune Noblesse de France, est préci-

(1) On vient de former des Atlas pour chacun des Abrégés de l'Histoire Sainte, Ancienne, Romaine et de France, qui les rendront encore beaucoup plus instructifs. Chacun des volumes de ce Cours d'étude se vend séparément.

sément celle qui convient à tous les états honnêtes, et qui peut conduire à tous les genres de places et de profession.

Ce dernier travail m'affoiblit au point que toutes mes incommodités reparurent avec une nouvelle force ; mais je l'avois prévu, et je n'y ai point de regret, si mon ouvrage est de quelque utilité, ou donne à quelqu'un occasion de faire mieux (1).

M. l'Abbé Batteux étoit plus estimable encore par ses qualités personnelles, que par ses talens litté-

---

(1) Ces derniers souhaits ont été accomplis ; car cet Ouvrage a été adopté avec succès dans beaucoup d'endroits, et même plusieurs volumes ont été réimprimés jusqu'à deux et trois fois.

raires. Bon parent, il soutenoit par ses bienfaits une famille aussi nombreuse que peu oppulente. Excellent citoyen, il s'intéressoit, jusqu'à l'émotion, au récit des revers et des succès de la France, Grave sans austérité, plutôt par état que par caractere, il apportoit dans la société une gaieté douce, une philosophie sans fiel, sans esprit de parti.

Né d'une complexion en apparence robuste, il l'altéra à la longue, soit dans son cabinet, par un travail opiniâtre, soit dans son jardin, où il alloit méditer, et qu'après son cabinet, il préféroit à toute autre angle de la terre. Depuis quelques années il se plaignoit de maux de nerfs, qui paroissent n'avoir pu être occasionnés chez lui, que par une application forcée, ou par quelque affection sereine. A ces douleurs vint se joindre, l'hydropisie de poitrine qui termina ses jours le 14 Juillet 1780. Il entroit

dans sa soixante-huitieme année. Il fut enterré dans l'Eglise de Saint-André-des-Arcs, où l'on voit un monument qui lui a été érigé par l'amitié, lequel est sur un pilier près de la Chapelle attenante à la porte latérale qui donne sur la rue Saint-André. Il est composé d'une urne placée sur un fût de colonne tronquée. Au pied de l'urne sont, sur quatre rouleaux déployés des deux côtés, les principaux Ouvrages de ce Savant, qui lui servent de trophées. Sur le premier à gauche, on lit : *Principes de littérature ;* et plus bas, *Litteris*. Sur le second, du même côté : *Cours d'Etudes ;* et plus bas, *Patriæ*. Sur le troisieme à droite, *Moribus ;* et plus bas ; *Mémoires concernant les Chinois*. Sur le quatrieme, du même côté : *Histoire des Causes premieres ;* et plus bas, *Religioni*. L'urne est couronnée par un cercle d'étoiles, symbole de l'immortalité ; et au-dessus est le portrait de

cet Abbé, dans un médaillon (1). La colonne porte l'inscription suivante :

(1) Cette tête n'a aucun des traits du Savant qu'elle annonce, parce qu'il n'a pas été possible de se procurer un portrait de M. l'Abbé Batteux.

CAROLO BATTEUX,

HONORARIO ECCL. REM. CANONICO,

UNI È XL. VIRIS ACADEM. GALLICÆ,

REGIÆ INSCR. ET HUMANIOR. LITT. ACADEM. SOCIO,

AMICUS AMICO

M. P.

VIXERAT. ANN. LXVII.

OBIIT ANN. DÑI. M. DCC. LXXX,

MENSE JULIO, DIE XIV.

AVANT-PROPOS.

QUELQUE intéressant qu'il soit pour les Gens-de-Lettres, de connoître l'art et le soin que mettoient les Grecs dans leurs compositions littéraires, j'avoue que cet intérêt n'auroit pas suffi pour me déterminer à traduire cet Ouvrage de Denys d'Halicarnasse, s'il n'avoit pas été aidé par un autre motif.

Le plan de cet Ouvrage est tel, qu'il semble fait exprès pour nous inviter à faire la comparaison de notre langue et de nos Ecrivains, avec la langue et les Ecrivains grecs. Tous les points

de comparaison y sont donnés avec une telle précision, qu'il n'est presque pas possible, en le lisant, de ne pas jeter un regard sur nous-mêmes, et de ne pas nous dire : Avons-nous cette partie ? ne l'avons-nous pas ? avons-nous ces moyens ? avons-nous cet art si subtil, et cette patience tant célébrée de Démosthenes, de Platon, d'Isocrate ? cette patience et cet art sont-ils absolument nécessaires pour faire de bons et d'excellens Ouvrages ? Car, s'ils le sont, comme nous ne pouvons gueres nous dissimuler que nos Ecrivains ne les ont pas eus à ce haut degré, il s'ensuit qu'ils se trouveroient rangés dans une

classe très-inférieure aux Grecs: conséquence qu'il nous est permis de ne pas accorder, qu'après en avoir bien examiné et pesé les prémisses.

Les Grecs croyoient que leur langue étoit la plus belle et la plus parfaite de toutes les langues; ils croyoient que leurs Auteurs devoient servir de regle et de modele aux Ecrivains de toutes les Nations; nous le croyons de même qu'eux. Mais nous croyons aussi que si les partisans des Modernes avoient laissé écouler tout le siecle de Louis XIV, et une partie de celui de Louis XV, leur cause auroit été plus aisée à soutenir et qu'ils auroient pu rendre la

prééminence des anciens douteuse sur plusieurs points. Ce n'est point ici le lieu d'entrer dans les preuves. Peut-être en résultera-t-il quelques-unes de cet Ouvrage même, et de quelques réflexions que nous avons cru devoir y ajouter.

Denys d'Halicarnasse vint à Rome quelque temps après la bataille d'Actium, c'est-à-dire, dans le siecle le plus beau et le plus épuré de la Littérature romaine. Il pose dans son Ouvrage des principes qui paroissent solides et vrais; il les applique avec justesse; il analyse des morceaux choisis des plus grands Auteurs; il en tire des conséquences conformes au bon

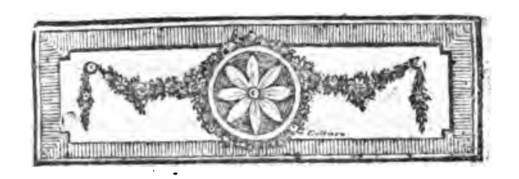
goût : son Ouvrage en un mot semble avoir tout ce qu'il faut pour faire loi. Cependant trois siecles et demi après lui, Denys Longin, qui ne pouvoit ignorer cet Ouvrage, en fait un sur la même matiere et sous le même titre. Etoit-ce pour dire les mêmes choses que Denys d'Halicarnasse ? L'Ouvrage eût été inutile. Etoit-ce pour établir une autre doctrine ? Il n'auroit donc pas été content de celle de Denys d'Halicarnasse. Car Longin n'étoit pas homme à s'emparer des pensées d'autrui, simplement pour leur donner une nouvelle forme. Et d'ailleurs le traité de Denys d'Halicarnasse, écrit avec autant d'or-

dre, de clarté, de précision, que d'art et de soin, a les qualités qui font la perfection d'un ouvrage didactique; quant à la forme, je n'expose ici qu'un doute. Tannegui Lefebvre a été plus hardi dans ses notes sur Longin: *Ergò etiam post Halicarnasseum*, περὶ συνθέσεως τῶν ὀνομάτων, *scripserat D. Longinus, dolor ingens, damnum ingens! Quod libri perierunt! Longè enim acrius est nostri Dionysii judicium et exquisitius mutò quàm Dionysii Halicarnassei, quod olim fusè ostendam ex iis locis quos uterque examinavit.* Je n'ai rapporté ce jugement de Lefebvre, que pour justifier d'avance la liberté que j'ai prise en deux

ou trois occasions, de n'être pas entiérement de l'avis de mon Auteur, que je crois, du reste, dans les meilleurs principes, et dont les jugemens, quoi qu'en dise le critique, me paroissent dictés par la raison et le bon goût.

J'ai traduit et inséré dans le texte de la traduction, tous les morceaux grecs qui sont cités par l'Auteur. Mais il a fallu y laisser aussi le texte grec, sur lequel portent les analyses et les preuves, et les raisonnemens de l'Auteur; ce qui fait une bigarrure de grec et de françois assez désagréable, mais qui sera excusée par la nécessité.

Il y a quelques térmes, tels; que τὸ ἡδὺ, τὸ πίθανον, τὸ πρεπον, qui n'ont pu être rendus que par des termes d'une signification approchante; nous avons mis le terme grec à côté de sa traduction, afin que le lecteur puisse y suppléer lui-même, et rendre à l'idée du texte ce que la traduction pourra lui avoir fait perdre.



TRAITÉ DE L'ARRANGEMENT DES MOTS,

Traduit du Grec de DENYS D'HALICARNASSE.

CHAPITRE PREMIER.

Utilité de cet Ouvrage.

JE veux aussi, mon fils, que vous receviez de moi un présent, disoit la belle Hélene au jeune Télémaque qu'elle avoit reçu chez elle. J'use de ces paroles en ce jour, mon cher Ru-

fus (*a*), qui est celui de votre naissance, et que vous célébrez pour la premiere fois depuis que vous êtes parvenu à l'âge viril. C'est un jour que j'honore, et qui sera toujours pour moi la plus agréable des fêtes.

Je ne vous dirai point comme cette princesse au jeune héros, que c'est l'ouvrage de mes mains, ni que vous le conserverez pour l'offrir à votre jeune épouse le jour de votre hymen. Mais je dirai que c'est une production de mon esprit, un fruit de mes réflexions et de mes études, et qu'il pourra vous être de quelque usage dans le cours de votre vie, lorsque vous aurez à parler en public. J'ajouterai qu'il sera utile et même néces-

---

(*a*) Rufus étoit un jeune Seigneur Romain auquel D. d'H. donnoit des leçons de Littérature, comme il paroît par ce qu'il dit lui-même dans le chapitre 20, où il réserve quelques détails pour ses explications particulieres des Auteurs. On sait que chez les Grecs et les Romains, il y avoit des jours fêtés et des occasions dans lesquelles les amis, les cliens, les hôtes faisoient des présens à leurs amis, à leurs patrons, à leurs hôtes, et que l'anniversaire de la naissance étoit un de ces jours.

saire, du moins je le pense, à tous ceux qui auront à traiter des affaires importantes dans des discours oratoires (*a*), quelque âge qu'ils aient,

---

(*a*) *Discours oratoires.* C'est ainsi que nous avons rendu ces deux mots Grecs, λόγοι πολιτικοὶ. La chose même explique les mots. Il n'y a en toutes Langues que deux sortes de discours : le discours familier et le discours soutenu ou oratoire : l'un simple, sans art, sans nombres, sans expressions choisies ; l'autre préparé avec soin, nombreux, travaillé dans toutes ses parties, selon certaines regles, pour soutenir les gestes et les tons de la voix dans l'action, et être soutenu par eux. C'est D. d'H. lui-même qui nous en donne cette idée dans le chapitre 26. Voici ses paroles : « Il y a, dit-il, un langage simple et popu-» laire qu'on emploie dans les conversations.... » et il y en a un autre qu'on peut appeler » *civil*, πολιτικὸς, qui s'emploie dans les » affaires graves et publiques : celui-ci est » préparé et fait avec un certain art. » Mais le titre même de cet Ouvrage en annonce assez l'objet. Qui s'avisera de faire un Traité sur l'arrangement des mots dans la conversation, dont le caractere essentiel est l'aisance, la liberté, la simplicité, et même la négligence ? Longin, dans son Traité du Sublime, a aussi employé l'expression λόγος πολιτικὸς : et Despréaux convient qu'il signifie un discours

et quelque habiles qu'ils soient déjà dans cette partie ; mais qu'il le sera sur-tout aux jeunes gens qui n'ont encore reçu que les premieres leçons de l'éloquence, tel que vous êtes vous-mêmes, Rufus, digne fils d'un pere vertueux, le plus cher et le plus respectable de mes amis. Il y a dans tout discours deux points à considérer, les choses et les mots. Les choses appartiennent à l'invention, les mots à l'élocution. Tous ceux qui se livrent à l'art oratoire, doivent s'occuper également de ces deux parties. Mais la science des choses, longue et difficile par elle-même et peu à la portée des jeunes gens, ne convient gueres qu'à l'âge mûr, et suppose beaucoup de connoissance des hommes et des faits, et une certaine expérience qui ne s'acquerra que par l'usage de la vie : au lieu que ce qui regarde la beauté des mots, semble, comme les fleurs, appartenir de droit à la jeunesse. On voit les jeunes gens transportés, extasiés à la vue d'une expres-

grave, soutenu, mais qui rejette toutes les afféteries et les bouffissures des discours des Rhéteurs.

sion neuve et brillante; et s'ils ne sont pas conduits et retenus par les regles, ils courent risque de laisser échapper *tout ce qui leur vient, comme on dit, sur la langue*, sans s'embarrasser du choix des termes qu'ils emploient, ni de leur arrangement.

C'est donc pour vous donner ces instructions dont on a besoin à votre âge, et pour vous inspirer le goût de bien parler et de bien écrire, que j'ai composé cet Ouvrage, dont peu d'Auteurs, soit Dialecticiens, soit Rhéteurs, ont eu l'idée (*a*), et qu'aucun d'eux au moins selon moi, n'a exécuté jusqu'à présent (*b*) d'une maniere même médiocre. Si mon loisir me le permet, j'en ferai un second

(*a*) Le Manuscrit du Roi, N.° 3506, retranche la négation de ὀλίγοις.

(*b*) Il eût pu ajouter, *du moins chez les Grecs :* les livres de Cicéron sur l'art oratoire existoient, et c'est le plus bel et le plus grand ouvrage de l'antiquité sur le choix et l'arrangement des mots. D. d'H. les avoit lus; pourquoi n'en fait-il pas mention? Au reste Quintilien lui rend la pareille. Il ne cite que Cicéron sur l'arrangement des mots; et s'il cite une fois Denys d'Halicarnasse, c'est pour n'être pas de son avis.

sur *le choix des mots*, afin que vous ayez tout ce qui concerne ce qu'on appelle élocution oratoire. C'est un présent que je vous réserve pour l'an prochain, à pareil jour que celui-ci, si les dieux me conservent. Aujourd'hui il ne sera question que de l'arrangement des mots, parce que c'est le sujet qui m'est venu le premier dans l'idée. En voici le plan.

J'examinerai d'abord ce qu'on entend par arrangement des mots; quels sont les effets de cet arrangement: quelle en est la fin, et par quels moyens on peut arriver à cette fin. Je dirai ensuite quelles sont en général les principales especes d'arrangemens que peuvent recevoir les mots; quels sont les caracteres de chacune de ces especes, et quelle est la meilleure de ces especes; et enfin ce que c'est qu'un certain assaisonnement poétique qu'on peut donner à la prose; et réciproquement, ce que c'est qu'une certaine aisance que la poésie doit emprunter de la prose, et ce qui, dans l'un et l'autre genre, peut être regardé comme le point de la perfection. Tels sont les objets sur lesquels je me propose de vous entretenir.

CHAPITRE II.

Ce qu'on entend par arrangement des Mots.

L'ARRANGEMENT des mots, comme le terme le fait assez entendre, consiste dans une certaine disposition des mots les uns à l'égard des autres, dans une même phrase.

Les mots sont ce qu'en grammaire on appelle *Elémens* ou *parties d'oraison.*

Théodecte et Aristote, et les autres Philosophes du même temps, n'en comptoient que trois : les noms, les verbes et les conjonctions. Ceux qui sont venus après, et principalement les Stoïciens, en ont compté quatre, en séparant les articles d'avec les conjonctions. Leurs successeurs en ont fait cinq, en séparant les noms appellatifs d'avec les noms propres (*a*).

(*a*) C'est ainsi que nous traduisons le mot ὀνοματικὸν, que D. d'H. oppose à προσηγορικὸν,

Quelques Grammairiens ont fait encore une classe à part des pronoms, et alors il y a eu six parties d'oraison. Enfin on a séparé les verbes des adverbes, les prépositions des conjonctions, les participes des adjectifs. Il y a même encore d'autres sous-divisions sur lesquelles il y auroit assez de quoi s'étendre. Mais que ces parties d'oraison soient au nombre de trois, de quatre ou plus, si l'on veut, il nous suffit de savoir qu'en les joignant ensemble, on en fait des phrases qui sont des membres; qu'en joignant les membres, on en fait des périodes; et que les périodes jointes ensemble, forment ce qu'on appelle un *discours*.

L'arrangement dont il est question

---

sous lequel il comprend dans son chapitre 22 les noms substantifs, χορὸ, *chœur*, les patronimiques, Ἀθηναῖοι, *Athénien*, les adjectifs, κλυτὸς *célebre*; de maniere que προσηγορικὸ est un nom générique qui comprend tous les noms, excepté les noms propres. Ce n'est qu'en ce sens que cette division peut être juste. Varron, lib. 1, *de Analogia*, dit formellement que par le mot *nomen* on entend les noms propres, comme *Pâris*, *Hélene*, etc.

dans

dans ce traité, consiste donc à placer comme il convient, les mots à l'égard des mots, les membres à l'égard des membres, et à faire de tout le discours un tissu continu de périodes. Et quoique cette partie ne vienne naturellement qu'après celle qui a pour objet le choix des mots, il n'en est pas moins vrai que dans le discours, elle opere plus sûrement que le choix des mots, la grace et la force, et par conséquent la persuasion. Je conviens que la partie du choix des mots a été traitée au long par les Philosophes et les Rhéteurs, et que celle de l'arrangement des mots ne l'a pas été de même, à beaucoup près; mais ce n'est pas un préjugé contre celle-ci. L'arrangement des mots a le même effet dans le discours, que dans les autres arts où on emploie des matériaux différens. Dans l'architecture, dans les manufactures, dans la broderie, et autres arts semblables, l'arrangement des parties ne vient qu'après le choix des matériaux; et toutefois c'est l'arrangement qui a le premier rang: quant à l'effet, le choix des matériaux n'a que le se-

cond. Il n'est donc pas étonnant que la même chose arrive dans l'élocution oratoire; et afin qu'il n'en reste aucun doute, je vais le prouver par des exemples.

CHAPITRE III.

Effet de l'arrangement des Mots.

TOUTE diction par laquelle nous exprimons nos pensées, est liée par une certaine mesure ou ne l'est pas: or je dis que l'un et l'autre genre, c'est-à-dire, les vers et la prose, doivent toute leur beauté aux liaisons et à l'accord des expressions; et que si les expressions sont jetées sans ordre et comme au hasard, elles ôtent aux pensées même tout leur mérite. On a vu des Poëtes, des Historiens, des Philosophes, des Orateurs qui sàvoient trouver les expressions les plus belles et les plus heureuses, mais qui en ont perdu tout le prix, faute d'avoir su les arranger. D'autres au contraire, qui n'ont employé que les expressions les plus ordinaires et les plus communes, ont su, par le seul arrangement qu'ils leur ont donné, répandre des graces infi-

nies sur leur discours. L'arrangement semble être aux choix des mots, ce que les mots sont aux pensées. En vain emploierez-vous les plus belles pensées si elles sont mal rendues par les mots ; en vain emploierez-vous les mots les plus beaux, les mieux choisis, si vous ne savez pas les assembler d'une maniere gracieuse et convenable.

Et enfin qu'on ne s'imagine pas que j'avance rien sans preuve, je vais montrer, par quelques morceaux en vers et en prose, que dans l'élocution l'arrangement des mots fait plus que le choix. Je les tire d'Homere et d'Hérodote ; par ces deux Auteurs on pourra juger des autres.

Ulysse arrive le matin chez le Pasteur Eumée, à l'heure du déjeûner, comme c'étoit l'usage dans la premiere antiquité : tout-à-coup se présente Télémaque revenant de son voyage du Péloponese. Rien de si petit et de si commun que les détails de ce moment, et rien de si agréable dans l'exposé qu'en fait le Poëte. D'où cela vient-il ? On va le voir :

τὼ δ᾽ αὖτ᾽ ἐν κλισίης Ὀδυσεὺς. XVI. 1-16.

EUMÉE avec Ulysse auprès de ses foyers,
Se hâtoit d'apprêter les mets hospitaliers
Dont l'aube matinale avoit amené l'heure.
Et déjà délaissant leur tranquille demeure,
Les compagnons d'Eumée alloient au sein des bois
Promener les troupeaux dociles à leur voix,
Quand Télemaque enfin revit ce lieu champêtre.
Les chiens à son abord reconnurent leur maître,
Et sans frapper les airs de leurs cris menaçans,
Coururent lui porter leurs transports caressans.

ULYSSE au même instant observant leur silence,
C'est quelque ami, dit-il, qui vers ces lieux s'avance.
Voyez ces animaux que leur instinct conduit,
Accourir sur ses pas sans fureur et sans bruit.
Il achevoit ces mots, quand vers le toit rustique,
Télémaque s'avance et s'arrête au portique.

EUMÉE à son aspect laisse fuir de sa main
Son vase couronné de la pourpre du vin.
Il vole vers ce Maître, objet de sa tendresse,
Le saisit dans ses bras, le serre, le caresse,
Baise en pleurant ses mains, et son front et ses yeux.

Traduction de M. de Rochefort.

On ne sauroit disconvenir que ces vers ne soient très-agréables. Or en quoi consiste cet arrangement ? D'où vient-il ? Du choix des mots. On n'y

en voit que d'ordinaires et de très-communs, tels qu'en emploie le laboureur, le matelot, le simple artisan, qui ne songe gueres à bien dire ni à choisir ses expressions. Cela est si vrai, que si on décompose ces vers, on n'y verra que la prose la plus simple, et qui ne semblera rien moins que faite pour la poésie. On n'y voit point de ces métaphores hardies, de ces termes insolites, de ces abus heureux; aucunes figures grammaticales; point de mots étrangers ni fabriqués par le Poëte. Que reste-t-il donc pour produire ce charme qu'on éprouve, si ce n'est l'arrangement des mots? Il y a mille exemples de cette espece dans ce Poëte que tout le monde connoît; celui-ci me suffit dans l'occasion présente.

Passons à la prose, et voyons s'il en résultera le même effet, c'est-à-dire, si malgré l'extrême simplicité des idées et des expressions, on y trouvera le même charme et le même agrément. Hérodote raconte qu'un certain Roi de Lydie qu'il nomme Candaule, et que d'autres nomment Myrsile, aimoit passionnément sa femme, et qu'il voulut faire juge de

sa beauté un de ses favoris. Celui-ci s'en défendit d'abord; mais le Roi persistant dans sa volonté, le favori fut contraint d'obéir. Le fait n'a rien non-seulement de grand ni de noble, ni qui prête à la beauté de l'élocution, il a au contraire quelque chose de bas, qui approche même de l'indécence plus que de l'honnêteté. Il est toutefois si heureusement rendu, que le récit de la chose est plus agréable que la chose même. Et de peur que le dialecte ïonien n'en impose à l'oreille, par sa douceur, j'y ai substitué le dialecte attique qui a quelque chose de plus ferme, et me suis bien gardé d'y ajouter le moindre embellissement.

Γύγη, ὀυ γάρ σε δοκῶ. . . . .

« Gygès, car tu ne crois pas ce » que je te dis de la beauté de la » Reine : on en croit moins ses oreil- » les que ses yeux ; je veux donc que » tu en sois juge toi-même. Vous n'y » pensez pas, mon Maître, s'écria » Gygès. Une femme qui a dépouillé » ses habits, a dépouillé sa pudeur. » Nous ne devons rien voir que ce

» qui est à nous : c'est une maxime
» des sages ; et d'ailleurs je suis per-
» suadé de ce que vous me dites, que
» la Reine est la plus belle femme de
» l'univers. N'exigez rien de moi de
» plus, je vous en conjure. Je vois,
» lui répondit le Roi, que tu as de la
» défiance. Mais ne crains rien : je
» n'ai pas dessein de l'éprouver, et
» pour ce qui est de la Reine, elle
» ne pourra t'en vouloir, parce que
» la chose sera tellement arrangée,
» qu'elle n'en saura même rien. Tu
» te placeras derriere la porte de
» notre appartement : j'arriverai avec
» elle. Il y a à l'entrée un siége sur
» lequel elle remet ses vêtemens ; et
» quand elle se tournera pour venir
» se mettre au lit, tu t'échapperas
» sans qu'elle t'apperçoive. Gygès ne
» pouvant s'en défendre obéit. »

On ne dira pas ici que c'est la beauté et la noblèsse des expressions qui fait le charme du récit. On n'y voit rien qui annonce la recherche ou le choix des mots. Ce sont les termes les plus familiers ; il n'en falloit point d'autres. Car toutes nos pensées, tous nos sentimens ont leurs expressions qui leur répondent, et

qu'on est presque forcé d'employer par préférence à d'autres qui seroient plus nobles ou plus relevées. Et pour sentir qu'il n'y a rien ici de distingué ni de relevé dans les termes, il suffit de déconstruire les phrases, et de changer la place et l'ordre des mots.

Il y a une infinité d'autres exemples pareils dans Hérodote, et qui tous prouvent évidemment que c'est l'arrangement plus que le choix des mots, qui fait la beauté et le charme de ses récits (*a*).

(*a*) L'arrangement des mots ainsi que leur choix, y fait beaucoup sans doute. Mais doit-on compter pour rien la nature de l'objet même, et la naïveté des idées? Si l'expression embellit les choses, ne doit-on pas convenir que du fond des choses il sort un certain agrément qui se répand sur les expressions?

CHAPITRE IV.

Qu'en dérangeant les mots on détruit la beauté du discours.

POUR faire encore mieux sentir cet effet de l'arrangement des mots, tant dans les vers que dans la prose, je vais prendre des passages de nos meilleurs Poëtes et de nos meilleurs Prosateurs, dont je ne ferai que changer la construction. On verra alors de la maniere la plus évidente, la grande différence que ce changement de construction mettra dans la prose et dans les vers. Voici trois vers d'Homere :

Ἀλλ' ἔχον, ὥστε τάλαντα γυνὴ χερνῆτις ἀληθὴς
Ἥτε σταθμὸν ἔχουσα καὶ εἴριον ἀμφὶς ἀνέλκει
Ἰσάζουσ' ἵνα παισὶν ἀεικέα μισθὸν ἄρηται.

Il. μ, 433.

Comme une mere tendre au sein de l'indigence
A ses jeunes enfans consacrant ses travaux,
Pese avec soin la laine en des bassins égaux.

Traduction de M. de Rochefort.

De ces trois vers héroïques de six pieds, qui marchent par le dactyle, en déplaçant les mots, j'en fais, d'hexametres qu'ils étoient, des tétrametres et d'héroïques, des prosodiques. (*a*).

(*a*) *J'en fais des tétrametres et des prosodiques*. Cette preuve est concluente. Il y a une prodigieuse différence entre le vers hexametre et le tétrametre; et par le simple déplacement des mots de l'hexametre, je fais un tétrametre : donc l'arrangement seul des mots fait une très-grande différence dans l'élocution.

Le vers *prosodique* est l'opposé du vers *épodique*. C'est le premier vers du distique élégiaque. Ainsi par-tout où il y a un vers plus grand, ou une strophe plus longue, suivi d'un vers plus petit, ou d'une strophe plus courte qui figurent ensemble; ce qui précede est *prosodique*, et ce qui suit *épodique*. Voyez le tome X. des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, page 247. Ainsi dans l'exemple cité, le premier vers qui est tétrametre de huit pieds, est devenu prosodique à l'égard du suivant qui n'est que de sept, et du troisieme qui n'est que de sept et demi, parce que ces derniers, dans leur décomposition, ont perdu des syllabes par l'élision.

Ἀλλ' ἔχον, ὥστε γυνὴ χερνῆτις τάλαντα ἀληθὴς
Ἥτ' εἴριον ἀμφὶς καὶ σταθμὸν ἔχουσ' ἀνέλκει
Ἰσάζουσ', ἵν' ἀεικέα παισὶν ἄρηται μισθόν.

Ces vers sont alors semblables à ceux-ci, qu'on nomme priapés ou ithyphalliques ;

Οὐ βέβηλος, ὦ τελεταί, τοῦ νέου Διονύσου
Κἀγὼ δ' ἐξ εὐεργεσίης ὄργια μόνος ἥκω.

« Je ne suis point un profane au milieu » de vous qui êtes initiés. Je viens moi-même » de célébrer les orgies de Bacchus. »

Voici d'autres vers d'Homere, auxquels je n'ajouterai ni n'ôterai rien, et dont je ne ferai que déplacer les mots, il en résultera le tétrametre qu'on appelle *ionique* (*a*).

(*a*) *Ionique.* Le vers ionique est celui qui se termine par le pied qu'on appelle *ionique*. Il y en a de deux especes, dit Despautere, l'un *à majori* (on sous-entend *incipiens*) composé d'un spondé et d'un pyrrique, *praecŏnĭŭm* ; l'autre *à minori*, composé d'un pyrrique et d'un spondée, *dĭŏmēdēs*. Il est ainsi appelé, parce que les Ioniens employoient ce pied dans leurs vers.

Ὥς ὁ πρόσθ᾽ ἵππων και δίφρου κεῖτο τανυσθεὶς
Βεβρυχὼς, κόνιος δεδραγμένος αἱματοέσσης.

Asius dépouillé de son audace altiere,
Aux pieds de ses coursiers tombe et mort la poussiere.

Déplacez les mots du second :

Αἱματοέσσης κόνιος δεδραγμένος βεβρυχώς 

Voici des vers sotadiques qui ressemblent à ce second vers :

Ἔνθ᾽ οἱ μὲν ἐπ᾽ ἄκραις πυραῖς νέκυες ἔκειντο·
Γῆς ἐπὶ ξένης, ὀρφανὰ τείχεα προλιπόντες
Ἑλλάδος ἱερῆς, και μυχὸν ἑστίης πατρώης,
Ἥβην τ᾽ ἐρατεινὴν, και καλὸν ἡλίου πρόσωπον.

Alors les morts étoient placés sur le haut des bûchers, loin de leur patrie et des murs de la Grece, loin des feux sacrés de Vesta ; ils ont perdu pour jamais leur jeunesse florissante et la vue consolante du soleil (*a*).

(*a*) Il est inutile pour la preuve, d'entrer dans les détails de la composition des vers priapées, ou ithyphalliques, ou sotadiques,

Je pourrois citer beaucoup d'autres vers et de diverses especes, qui peuvent se rapprocher du vers héroïque, et faire voir qu'en conservant toujours les mêmes mots, le seul déplacement change non-seulement l'espece du vers qui n'a plus la même mesure ni les mêmes pieds, mais encore que ce ne sont plus les mêmes figures, les mêmes couleurs, le même caractere d'élocution, les mêmes sentimens exprimés. Mais comme je serai obligé de toucher beaucoup d'autres points assez nouveaux pour la plupart de nos gens-de-lettres qui pourroient m'appliquer ces vers d'Euripide, applicables à beaucoup d'autres choses : *Pourquoi*, mon esprit, toucher ces matieres subtiles? Pourquoi ces vains efforts? C'est apparemment pour vous distinguer de vos pareils ; je pense qu'il est à-propos de les omettre dans ce moment.

Je passe à la prose, et on va voir

ainsi nommés, ou de leur objet, ou de leur auteur. Voyez, pour le vers sotadique, Quintilien, édit. de Capp. p. 608

que la construction seule, quoiqu'on en conserve tous les mots, la change autant que les vers. Voici le commencement de l'histoire d'Hérodote qui est connu de tout le monde (*a*).

« Crésus, Lydien d'origine, étoit
» fils d'Alyatte. Il régnoit sur ces
» nations qui habitent en deçà du
» fleuve Halys, qui, coulant du
» midi au Nord, entre la Syrie et
» la Paphlagonie, va se jeter dans
» la mer Noire : c'est ainsi qu'on
» l'appelle. »

Déplaçons les termes, on ne trouvera plus dans ce récit ni le goût ni la marche du style historique.

« Crésus étoit fils d'Alyatte et
» Lydien d'origine. Il étoit Roi de
» ces nations qui sont en deçà de
» l'Halys, fleuve qui coule du midi

(*a*) Nous n'avons pas cru nécessaire de donner ici ces différentes constructions de la phrase d'Hérodote en grec, parce qu'il nous a paru que la traduction suffiroit pour faire connoître la pensée de l'auteur, d'autant plus que les différences seront au moins aussi sensibles dans le françois, qu'elles pourroient l'être dans le grec.

» entre les Syriens et les Paphlago» niens, et va dans la mer qu'on » appelle *Noire*, se jeter vers le » nord. »

Cette construction ressemble à celle-ci de Thucydide : « Epidamme » est une ville située à droite en » allant vers le golfe d'Ionie, qui » a pour limithrophes des barbares » qu'on nomme Taulantins, nation » Illyrienne. »

Voici encore un autre arrangement de la même phrase d'Hérodote : « Crésus étoit fils d'Alyatte et d'ori» gine Lydienne. Les nations qui » sont en deçà de l'Halys l'avoient » pour Roi. Ce fleuve coulant entre » les Syriens et les Paphlagoniens, » va du midi se jeter au nord dans » la mer qu'on appelle *Noire*. »

Voilà une construction digne d'Hégésias, c'est-à-dire, brute, hérissée, baroque. Car c'est ainsi que ce coryphée des méchans écrivains, τῶν λήρων ἡγεμὼν, sait embellir son style. « D'une bonne fête faisons-en deux. » Je suis de Magnésie la grande, » Sypilien.... Bacchus n'a pas versé » une goutte dans les eaux des Thé-

De ces trois vers héroïques de six pieds, qui marchent par le dactyle, en déplaçant les mots, j'en fais, d'hexametres qu'ils étoient, des tétrametres et d'héroïques, des prosodiques. (a).

(a) *J'en fais des tétrametres et des prosodiques.* Cette preuve est concluente. Il y a une prodigieuse différence entre le vers hexametre et le tétrametre; et par le simple déplacement des mots de l'hexametre, je fais un tétrametre : donc l'arrangement seul des mots fait une très-grande différence dans l'élocution.

Le vers *prosodique* est l'opposé du vers *épodique.* C'est le premier vers du distique élégiaque. Ainsi par-tout où il y a un vers plus grand, ou une strophe plus longue, suivi d'un vers plus petit, ou d'une strophe plus courte qui figurent ensemble ; ce qui précede est *prosodique*, et ce qui suit *épodique.* Voyez le tome X. des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, page 247. Ainsi dans l'exemple cité, le premier vers qui est tétrametre de huit pieds, est devenu prosodique à l'égard du suivant qui n'est que de sept, et du troisieme qui n'est que de sept et demi, parce que ces derniers, dans leur décomposition, ont perdu des syllabes par l'élision.

pas apporté le même soin, et depuis encore on est venu au point de la négliger totalement. On est persuadé en général que ce soin est inutile et ne contribue en rien à la beauté du discours. Qu'en est-il arrivé? Qu'on ne peut soutenir jusqu'au bout la lecture de la plupart de nos ouvrages modernes : je parle de ceux de Philarque, de Duris, de Polybe, de Saon, de Calentianus, de Démétrirus, d'Hiéronyme, d'Antilogus, d'Héraclide, d'Hégésias, de Magnésie et de cent autres, car je ne finirois pas en ce jour, si je voulois les nommer tous. Doit-on en être étonné, quand on voit que ceux-là même qui font profession de philosophie, et qui donnent au Public des traités de dialectique, se négligent dans cette partie à un point que j'en ai honte pour notre siecle. Je ne citerai que le Stoïcien Chrysippe. Personne n'a traité plus subtilement que lui la dialectique, et personne n'a plus mal construit ni plus mal arrangé ses mots.

Je dois dire pourtant qu'il y a eu quelques Auteurs qui ont paru vouloir s'occuper de cette partie qu'ils

croyoient nécessaire à l'art oratoire, et que même ils en ont fait des traités exprès. Mais ils se sont tellement écartés de l'objet, qu'il semble qu'ils n'ont pas apperçu, même en songe, ce qui peut produire l'agrément des constructions.

Quand j'entrepris de traiter cette matiere, je fis, comme on peut le croire, des recherches dans les différens auteurs qui pouvoient me fournir quelque idée. Je m'adressai surtout aux Stoïciens, que je savois s'être occupés sérieusement de cette matiere, car il faut leur rendre cette justice. Mais dans aucuns de leurs ouvrages, je n'ai rien trouvé, je dis rien, qui méritât d'être employé ni qui pût convenir à mon objet (*a*). Chrysippe nous a laissé deux livres qui ont pour titre : *de l'Arrangement des parties du discours*, mais, comme le savent ceux qui les ont lus, il n'y

(*a*) Cet aveu releve infiniment le mérite de Cicéron dans ses Ouvrages sur l'élocution oratoire, et prouve qu'il a tiré tout de son fonds et peu de chose des Grecs.

est nullement question de l'art oratoire. Il y parle des propositions vraies et fausses, de celles qui expriment le possible ou l'impossible, le présent et l'avenir, des propositions amphibologiques et autres semblables ; ce qui n'a aucun rapport à l'art oratoire ni aux beautés de l'élocution. Aussi n'en ai-je fait aucun usage.

J'ai examiné ensuite s'il n'y auroit pas dans la nature quelque principe relatif à cette partie : car, me disois-je en moi-même, la nature, dans tous les genres, doit fournir quelque regle, quelque principe fondamental, sur lequel l'art puisse bâtir et s'élever. Je saisis donc quelques vues qui sembloient indiquer la route ; mais bientôt ayant reconnu que cette route ne me menoit pas où je voulois, où je devois arriver, je fus contraint de l'abandonner (*a*).

(*a*) D. D'H. a abandonné trop aisément cette idée, du moins je le crois. Si les préceptes qu'il va donner ne sont point fondés sur la nature, ils sont donc purement arbitraires, car l'oreille même a ses principes

Je vais même rendre compte des idées que j'ai eues à ce sujet, et des raisons qui m'y ont fait renoncer; afin qu'on voie que, si je n'en ai pas usé, ce n'est pas faute de l'avoir essayé.

---

fondés sur la nature, parce que qui dit l'oreille, dit l'âme avertie par l'oreille: *aures vel potiùs animus aurium mensio*, dit Cicéron.

CHAPITRE V.

Que la Nature ne donne point de regles pour l'arrangement des Mots.

J'AVOIS donc pensé d'abord que la Nature devoit être prise pour guide, et qu'elle devoit régler la maniere d'arranger les mots.

En conséquence je crus qu'il falloit placer les noms avant les verbes, parce que le nom exprime la chose, et les verbes les rapports ou modifications de la chose ; car la chose doit être avant ce qui la modifie : comme dans Homère, Ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα, *virum mihi dic Musa ;* et Μῆνιν ἄειδε θεά, *iram cane dea ;* et Ἠέλιος ἀνόρουσε, *sol exiliit*, et d'autres semblables : voilà les noms à la tête : et les verbes qui viennent après. Cette regle a un certain degré de vraisemblance ; mais elle ne m'a

point paru vraie. Car il y a dans le même poëte mille exemples du contraire, qui ne sont pas moins beaux ni moins dignes d'être approuvés : Κλῦθί μευ Αἰγιόχοιο Διὸς τέκος *Ecoutez-moi, fille du grand Jupiter.* Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι, *dites-moi, Muses*, Μνήσαι πατρὸς σοῖο, *souvenez-vous de votre pere.* Voilà les verbes avant les noms, sans qu'on puisse blâmer cet arrangement.

J'avois cru encore qu'il seroit mieux de placer les verbes avant les adverbes, parce qu'il est naturel que ce qui agit ou reçoit l'action, soit avant les circonstances qui accompagnent l'action, telles que la maniere, le lieu, le temps, etc. toutes choses qui se marquent par les adverbes. τύπτε δ' ἐπιστροφάδην, *Il frappoit à coups redoublés.* Ἤριπε δ' ἐξοπίσω, *Il tomba à la renverse.* Ἐκλίνθη δ' ἑτέρωσε, *Il fut renversé de l'autre côté.* Dans ces exemples, les adverbes sont après les verbes. Cet arrangement a la même vraisemblance que dans le cas précédent, mais la regle n'est pas plus vraie : car voici des exemples contraires : Βοτρυδὸν δὲ πέτονται, en *essaim, et comme un raisin elles volent.*

sur les fleurs. σήμερον ἄνδρα φόωσδε, *aujourd'hui naîtra un homme.* Assurément ces vers n'en sont pas moins beaux pour avoir les adverbes avant les verbes.

J'avois cru qu'il falloit observer l'ordre des temps, et présenter ce qui a été fait d'abord, comme dans ces vers :

Αὖ ἔρυσαν μὲν πρῶτα, καὶ ἔσφαξαν, καὶ ἔδειραν,

On lui courba la tête, on l'égorgea et on lui ôta la peau. Et ailleurs :

Λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἆλτο δ' ὀϊστός.

L'arc se détend, la corde retentit, la fleche part. Et encore :

Σφαῖραν ἔπειτ' ἔρριψε μετ' ἀμφίπολον βασίλεια,
Ἀμφιπόλου μὲν ἅμαρτε, βαθείῃ δ' ἔμβαλε δίνῃ.

La princesse lança la balle à sa compagne, la balle ne l'atteignit point, mais elle tomba dans le fleuve. Très-bien, dira-t-on, je le veux ; cependant il y a une quantité de vers très-beaux, qui ont un autre arrangement que celui-là : πλῆξεν ἀνασχόμενος, *il frappa en levant le bras.* Ne

Ne faut-il par lever le bras avant que de frapper ? Πλᾶσεν ἄγχι στὰς, *il le frappa, s'étant approché de lui.* Ne falloit-il pas s'approcher avant que de frapper ?

Enfin je voulois que les noms propres, appellatifs, adjectifs, les pronoms, fussent placés les uns à l'égard des autres; selon certaines regles, et de même les verbes, soit actifs, soit passifs, selon les temps, les modes, les personnes, etc.; mais toutes ces idées ont été détruites par les exemples contraires (*a*). Une construction plaît, la contraire plaît de même. J'ai donc cru devoir renoncer à cette idée. Je n'en parle même aujourd'hui, aussi-bien que des traités de nos Dialecticiens, que pour avertir ceux qui pourroient en espérer quelque lumiere, de ne pas se fatiguer pour les entendre, et de

---

(*a*) Littéralement : *Je voulois que les noms propres précédassent les épithetes ; les appellatifs les noms propres ; les pronoms les appellatifs ; et dans les verbes, que les modes primitifs et directs, fussent avant les dérivés ; les définis avant les infinitifs, et ainsi du reste. Mais.......*

se défier de ces titres de livres et des noms d'Auteurs qui pourroient leur en imposer. *Voyez la premiere réflexion.*

Je reviens à mon sujet, dont cette discussion m'a écarté, et je répete ce que j'ai dit : que les Anciens, tant Poëtes qu'Historiens, Orateurs et Philosophes, ont donné la plus grande attention à cette partie de l'art, et qu'ils n'ont pas cru devoir s'en rapporter au hasard pour joindre les mots avec les mots, les membres avec les membres, les périodes avec les périodes. Ils avoient des regles. Quelles furent ces regles ? C'est ce que je vais tâcher de reconnoître et d'exposer. Je ne dirai pas tout, mais je tâcherai du moins de dire le plus nécessaire.

CHAPITRE VI.

Trois opérations dans l'arrangement des Mots.

POUR faire un changement convenable des mots, il y a trois opérations à faire : la premiere est de voir quelle partie d'oraison peut se joindre avantageusement avec une autre partie ; la seconde, de voir sous quelle forme cette partie sera employée avec plus d'avantage ; la troisieme, quand le choix des parties est fait, de voir quelle préparation elles peuvent recevoir, soit par retranchement, ou par addition, ou autrement, pour être mieux appropriées à l'usage auquel on les destine.

Pour me faire mieux entendre, je vais employer une comparaison tirée d'arts connus de tout le monde, comme l'architecture, soit civile, soit nautique, ou d'autres arts semblables. Quand l'Architecte a rassem-

blé ses matériaux, pierres, bois, briques, etc. avant que de les employer, il a trois choses à faire : la premiere, d'examiner quel bois, quelle pierre, quelle brique doit aller avec tel autre bois, pierre ou brique; la seconde, de voir en quel endroit et sur quelle face sera posée chacune de ces pieces; la troisieme, s'il y a quelque piece d'une forme irréguliere, il la fait tailler, pour qu'elle joigne et qu'elle ait l'assiete qui convient. Les mêmes opérations ont lieu lorsqu'il s'agit d'un vaisseau à construire.

Je dis donc qu'il faut faire à-peu-près les mêmes opérations par rapport à l'arrangement des mots. Il faut examiner de quelle maniere tel nom, tel verbe ou telle autre partie d'oraison se joindra à telle autre ; car toutes les manieres de les joindre ne plaisent point également à l'oreille ; voir ensuite quelle forme de ces noms, de ces verbes et de tout autre mot on emploiera pour les rendre agréables dans la composition ; s'ils seront mieux, par exemple, au singulier ou au pluriel, dans les cas directs ou dans les cas obliques ; si

un masculin fera mieux qu'un féminin, ou un féminin mieux qu'un masculin ou un neutre; ainsi du reste: et dans les verbes, s'il faut préféser l'actif ou le passif (*a*), un mode ou un autre mode, un temps ou un autre temps. Les mêmes choses s'observent sur les autres parties d'oraison, car les détails me meneroient trop loin. Enfin pour troisieme opération, on verra ce qu'il y aura à changer dans chaque nom ou dans chaque verbe, pour qu'ils puissent avoir leur assiete juste, et se lier parfaitement avec les autres parties.

Ces préceptes sont d'un plus fréquent usage dans la poésie que dans la prose. Car dans celle-ci on doit se conformer à l'usage reçu. Celui qui a dit τουτονί τὸν ἀγῶνα, a ajouté un ι au pronom pour l'euphonie, le sens n'en avoit pas besoin. Il a dit κατιδῶν, ἰδῶν suffisoit. Μήτ' ἰδίας ἔχθρας μηδ' εἴχας, ἵνα' ἥκων, ces deux élisions ont rac-

(*a*) ὄρθα ἢ ὕπτια, *recta an supina; supina verba*, les verbes qui marquent l'action reçue. Meib. ad sanc. III. 9. n. 1.

courci le membre de la période. On dit ἐποίησεν pour ἐποίησε, et ἔγραψε pour ἔγραψεν, ἀξαιρήσομαι pour ἀφαιρεθήσομαι, etc. Il y en a même qui ont dit χωροφιλῆσαι pour φιλοχωρῆσαι et λελύσεται pour λυθήσεται. Toutes ces petites altérations n'ont d'autre objet que de faire figurer les mots d'une maniere plus avantageuse dans la construction.

CHAPITRE VII.

Maniere d'arranger les membres des périodes.

ON a vu dans le chapitre précédent ce qui doit s'observer à l'égard des mots pris séparément. Ce qu'on appelle *membres de périodes*, demande un peu plus de discussion.

Les membres d'une période doivent jouer ensemble et paroître, pour ainsi dire, amis, et faits les uns pour les autres.

Il faut ensuite leur donner à chacun une conformation convenable, les accourcir ou les allonger selon les cas, en un mot leur donner la forme qu'on croit la meilleure dans l'endroit où ils se trouvent, ce qui s'apprend par l'expérience même. Souvent un membre placé avant ou après un autre, aura plus d'agrément, plus de poids; et placé autrement, il sera ignoble et sans force. Par

exemple, voici une période de Thucydide dans la harangue des Platéens, qui est aussi élégante qu'affectueuse : « Mais vous, Lacédémoniens, qui » êtes notre seul espoir, nous avons » à craindre que vous ne soyez pas » toujours constans dans la même » résolution. » Qu'on change l'ordre de ces deux membres : « Nous avons » à craindre que vous ne soyez pas » toujours constans dans la même » résolution, vous, Lacédémoniens, » qui êtes notre seul espoir. » Ce n'est plus la même grace ni la même force. En voici une de Démosthene : » Vous convenez qu'il est permis » d'accepter des bienfaits, et vous » ne voulez pas qu'il soit permis » d'en témoigner de la reconnois- » sance. » Déplacez les membres : « Vous ne voulez pas qu'il soit per- » mis de reconnoître les bienfaits, » et vous convenez qu'il est permis » de les accepter. » Ce n'est plus la même impulsion ni le même poids, du moins il me le semble.

CHAPITRE VIII.

Maniere de former les membres des périodes.

ON vient de voir qu'il y a un art pour placer les membres des périodes ; il y en a un aussi pour les composer.

Il y a plusieurs manieres de figurer le langage. On parle tantôt affirmativement, tantôt avec doute ; on interroge, on prie, on commande, on fait des suppositions, etc. toutes figures qui, étant différentes, demandent aussi des arrangemens de mots différens. Le nombre de ces figures, tant de mots que de pensées, est si grand qu'il n'est pas possible de les embrasser d'une vue générale ; et outre que les détails seroient longs, la discussion en seroit difficile et profonde. Il suffira de savoir qu'un membre de période figuré de telle maniere ou de telle

autre, n'aura pas ni le même sel, ni la même force. Si, par exemple, Démosthene avoit dit : « Après » avoir parlé, j'ai dressé le décret ; » après avoir dressé le décret, je » me suis chargé de l'ambassade, » et dans l'ambassade, j'ai persuadé » les Thébains : » sa période n'eût pas eu autant de grace ni de force qu'elle en a. « Me suis-je contenté » de le dire ? N'ai-je pas formé le » décret ? Ai-je seulement formé le » décret ? Ne me suis-je pas chargé » de l'ambassade ? Me suis-je seule- » ment chargé de l'ambassade ? N'ai- » je pas persuadé les Thébains. » Je ne finirois pas, si je voulois donner des exemples des autres figures : celui-ci est suffisant pour mettre sur la voie.

CHAPITRE IX.

Maniere d'orner les membres des périodes.

POUR orner les membres des périodes, on fait quelquefois des additions peu nécessaires au sens, et quelquefois des retranchemens qui semblent rendre le sens incomplet : ce qui ne se pratique jamais ni par les Orateurs ni par les Poëtes, que pour rendre leurs compositions plus agréables et plus belles ; cela n'a pas besoin de longues preuves.

Voici dans Démosthene une addition peu nécessaire au sens : « Oui, » agir ainsi et me tendre des piéges » pour me surprendre, c'est me » faire la guerre, quoiqu'on ne » lance pas encore contre moi les » fleches ni les javelots. » Sans cette addition, *ni les javelots*, la période eût été trop courte, et dès-lors peu agréable à l'oreille.

Il en est de même de celle-ci, de

Platon, dans l'oraison funebre; (elle est dans le Menexene, page 236, éd. d'H., etc.) tout le monde conviendra qu'elle pouvoit se passer des dernier mots : « Quand un Orateur » sait louer dignement les grandes » actions, il renouvelle le souvenir » et la gloire de ceux qui les ont » faites, dans l'esprit de ceux qui » l'écoutent. » *De ceux qui les ont faites*, n'étoit pas nécessaire au sens, il n'est là que pour faire figurer le second membre avec le premier, et soutenir le membre de la période.

Et cette répétition d'Eschine : « Vous agissez contre vous-même, » vous agissez contre les loix, vous » agissez contre le pouvoir sou- » verain du peuple. » Ces trois membres si fameux sont encore dans le même cas. Ils pouvoient être réduits à un seul : *Vous agissez contre vous-même, contre les loix, contre le pouvoir souverain du peuple.* L'Orateur n'a eu d'autre objet que de donner plus de grace à son élocution, et en lui donnant plus de grace, il en a doublé la force. Voilà des ornemens par addition, en voici par retranchement.

Ceux-ci ont lieu quand quelques-unes des choses qui doivent être dites, pourroient déplaire aux auditeurs ou leur causer quelque embarras, et qu'en les retranchant, le discours en a plus de graces. Tels sont ces deux vers de Sophocle :

Je veille, je regarde et souvent je me leve ;
Je garde plus que je ne suis gardé.

Ce second vers est composé de deux membres ; s'ils eussent été exprimés dans toute leur intégrité, le Poëte eût dit : *Je garde plutôt moi-même les autres, que je ne suis gardé par eux* (*a*). Mais alors le vers n'y étoit plus, et d'ailleurs ce n'étoit plus la même grace.

Voici un exemple dans la prose : *Je ne dirai pas combien il est injuste d'ôter à tous l'immunité, parce qu'on veut l'ôter à quelques-uns.* Si on eût donné à cette période toute son étendue, elle auroit pu être rendue

---

(*a*) Tout le monde connoît la fameuse ellipse de Racine : *Je l'aimois inconstant ; qu'eussé-je fait fidelle ?*

ainsi : *Je ne dirai pas combien il est injuste d'ôter l'immunité à tous ceux qui ont droit d'en jouir, parce que vous voulez en priver ceux que vous accusez.* Mais Démosthene en a jugé autrement, et a mieux aimé la serrer, la rendre pleine, que de lui donner plus d'étendue.

C'en est assez sur l'article des périodes. Il est aisé de voir que quand il y a une suite de périodes, celles qui suivent doivent avoir un certain accord avec celles qui précedent ; mais le style périodique n'est pas de mise par-tout. Cette matiere, au reste, appartient à la Rhétorique. C'est à elle à enseigner où et jusqu'à quel point on peut ou on ne peut pas employer ce genre de style.

CHAPITRE X.

Quel objet doit se proposer un Auteur qui compose.

APRÈS les notions qu'on a données jusqu'ici, il est question de marquer le but, le point de vue que doit se proposer l'écrivain dans l'arrangement de ses mots.

Il y a deux choses auxquelles il doit tendre, tant dans la prose que dans les vers, *l'agréable et le beau* : ἥ, ἡδονὴ καὶ τὸ κάλον. Car l'oreille, ainsi que les yeux demandent ces deux choses. Quand nos yeux se portent sur une image, un tableau, sur des statues, des gravures et autres pareils ouvrages de l'art, et qu'ils y trouvent l'agrément réuni à la beauté, ils sont contens et ne demandent rien de plus. Quand je dis que l'agréable et le beau sont deux choses, et qu'on peut avoir l'un sans l'autre, c'est-à-dire, que la composition peut

être belle sans être agréable et douce, et douce et agréable, sans être belle dans la rigueur du terme, on ne doit en témoigner aucune surprise. C'est un fait : Thucydide et Antiphon de Ramnuse ont la beauté, et l'ont plus qu'aucun autre écrivain; mais ils ont peu de douceur et d'agrément. Ctésias et Xénophon ont la douceur et l'agrément autant qu'on peut l'avoir, mais ils n'ont pas le même degré de beauté. Je parle de leur style en général, car il y a chez eux quelques exceptions : il y a dans les premiers des endroits qui ont l'agrément, comme il y en a dans les derniers qui ont la beauté. Hérodote a les deux, l'agrément et la beauté.

CHAPITRE XI.

Ce qui constitue l'agréable et le beau.

OR quatre choses produisent l'agréable et le beau dans l'arrangement des mots : le chant, le rythme, la variété et la convenance qui suit les trois autres (*a*).

Sous l'agréable, je range l'aménité, la grace, la facilité, et une certaine douceur qui s'insinue et qui persuade; et sous le beau je mets la magnificence, la gravité, la dignité, et une certaine sévérité qui impose et qui persuade aussi. Toutes les autres qualités qui sont dans ces deux genres, peuvent, ce me semble, être rapportées à celles-là. Voilà où ten-

(*a*) On verra par ce qui suit, que le chant n'est que l'action prosodique, qui, joint aux sons des syllabes, forme une espece de mélodie continue et variée.

dent ceux qui écrivent, soit en vers, soit en prose. Je ne vois pas qu'ils puissent avoir un autre but. Il y a plusieurs Auteurs qui se sont distingués dans l'un et dans l'autre genre, même dans tous les deux. Je n'ai pas maintenant le loisir d'en donner des exemples. On en trouvera ci-après, lorsqu'il sera question des différens genres de composition. Je reprends ma division de l'agréable et du beau, afin de ne pas rompre le fil de mes idées.

J'ai dit que quatre choses plaisent à l'oreille : le chant, les rythmes, la variété, et par-dessus ces trois choses, la convenance. L'expérience suffit pour le prouver, et la preuve est sans réplique quand l'expérience est universelle. Car qui est-ce qui n'est pas touché et comme enchanté par ce qui est mélodieux, et blessé au contraire par ce qui ne l'est pas ? Qui est-ce qui ne se sent pas adouci et comme apprivoisé par certains rythmes, et offensé par d'autres ? Je l'ai observé souvent dans nos théâtres, qui sont remplis d'auditeurs de toute espece, ignorans et grossiers. J'ai vu qu'il y a en nous un sentiment vif,

mais naturel, qui saisit la mélodie et la cadence, quand elles sont l'une et l'autre ce qu'elles doivent être. J'ai vu un excellent joueur de cithare sifflé par le peuple, pour avoir manqué une note et gâté le chant. La même chose est arrivée à un joueur de flûte aussi habile, parce qu'il avoit joué faux et manqué un ton. Si on eût dit à quelqu'un de ces censeurs ignorans de prendre l'instrument et de jouer lui-même, il ne l'auroit pas pu sans doute; pourquoi? Parce que pour exercer l'art, il faut la science que nous n'avons pas tous, et que pour le juger, il ne faut que le sentiment que la nature nous a donné à tous.

C'est la même chose pour le rythme. J'ai vu des théâtres entiers se soulever pour un battement manqué, pour un temps, pour une prononciation qui ne tomboit pas au point juste.

La mélodie et les rythmes font beaucoup de plaisir, on en convient; en sera-t-il de même de la variété, de la convenance? Oui, sans doute. Ces deux qualités font le plus grand plaisir quand on les trouve dans un

discours ; et quand on ne les y trouve pas, il n'est personne qui n'en ressente du désagrément. J'en juge par ce qui arrive dans la musique instrumentale, dans la poésie lyrique, dans la danse. Qu'elles soient parfaites dans tout le reste et parfaitement exécutées, si la variété n'y est pas, s'il n'y a pas en même-temps une certaine nuance qui convienne au sujet et aux circonstances, on sent l'ennui et le dégoût. Et cette comparaison n'est rien moins qu'étrangere à la matiere que je traite ; car il y a dans le discours oratoire une sorte de chant qui ne differe du chant musical et de celui des instrumens, que par le degré et non par l'espece. Oui, il y a dans le discours oratoire, le chant, les rythmes, les variations, la convenance : le chant qui flatte l'oreille, le rythme qui soutient la voix, les variations qui animent l'attention, et la convenance qui assaisonne tout : la différence n'est que du plus ou du moins.

Dans le discours, le chant de la voix se renferme dans l'intervalle de la quinte ou à-peu-près, c'est-à-dire,

qu'il ne s'étend pas au-delà de trois tons et demi, soit en montant vers l'aigu, soit en descendant vers le grave. Je ne veux pas dire que toute diction dans le discours soit prononcée avec ce même ton ou accent (*a*), je dis qu'une diction est prononcée avec l'accent aigu, une autre avec l'accent grave (*b*), une autre avec tous les deux. Mais de celles qui ont les deux inflexions, les unes les ont sur la même syllabe qui alors s'appelle *circonflexe;* les autres les ont sur des syllabes différentes, ou elles se font sentir séparément. Dans les

(*a*) Toutes les fois qu'il y a un accent aigu, il faut en supposer un grave qui le suit, pour le rabaissement de la voix au ton qui a précédé l'élévation. Quand il se fait sur la même syllabe, on le marque par le circonflexe ; quand il se fait sur la syllabe ou les syllabes suivantes, on ne le marque point, parce qu'il est une suite nécessaire de l'élévation sur la précédente.

(*b*) Les manuscrits du Roi, n.° 1741 et 1797, après le mot *τεταγμένη* ajoutent ces mots, *ἐπὶ τῆς αὐτῆς λέγεται τάσεως, ἀλλ' ἡ μὲν ἐπὶ τῆς ὀξείας ἡ δὲ*, qui sont nécessaires au sens.

dissyllabes, il ne peut y avoir rien entre l'élévation et l'abaissement; mais dans les mots de plus de deux syllabes quels qu'ils soient, celle qui a l'élévation, est seule au milieu de toutes les autres qui ont l'abaissement.

Le chant musical des instrumens et de la poésie lyrique est bien loin de se renfermer dans cet intervalle. Commençant par l'octave, il module par la quinte, par la quarte, par le ton et par le demi-ton, et selon quelques-uns, par le quart de ton qui est sensible (*a*). Les paroles y sont subordonnées au chant : et non le chant aux paroles; ce qui peut se prouver par beaucoup d'exemples, et en particulier par celui d'Euri-

---

(*a*) Le grec porte δίεσιν, qui signifie *division* ou *partie divisée*, et qui, en suivant la marche de cette phrase qui se porte toujours à des intervalles plus petits, ne peut signifier qu'un intervalle plus petit que le demi-ton, et par conséquent qu'un quart de ton. Ce quart de ton, selon quelques-uns, n'étoit pas sensible, et l'étoit selon d'autres. C'est pour cela que D. d'H. ajoute αἰσθητῶς. Voyez Plutarque, *de Musicâ*.

pide ; c'est Electre qui parle ainsi dans l'Oreste :

Σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης
τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε
Ἀπὸ πρόβατ' ἐκεῖσ' ἀποπρόβατε κοίτας.

Silence, silence, posez doucement le pied, ne faites point de bruit ; éloignez-vous ; n'approchez pas de son lit.

Dans le chant de ces trois mots, σῖγα, σῖγα, λεπτὸν, quoiqu'ils portent des accens graves et des aigus, c'est le même ton. Ἀρβύλης a la syllabe du milieu et la troisieme sur le même ton encore, quoiqu'une même diction ne puisse avoir deux accens aigus. τιθεῖτε a la premiere grave, et les deux suivantes aiguës et du même ton. Le circonflexe de κτυπεῖτε ne se sent point, les deux syllabes étant chantées du même ton ; enfin ἀποπρόβατε n'a point l'accent aigu de la syllabe au milieu, mais cet accent est rejeté de la troisieme syllabe sur la quatrieme (*a*).

(*a*) Voilà une comparaison détaillée entre le chant du discours ou l'accent pro-

La même chose se pratique à l'égard des rythmes. Dans le discours on ne force ni ne transpose les tems rythmiques d'un nom ou d'un verbe; on prononce longues les syllabes qui sont longues, et breves celles qui sont breves. Mais dans le rythme musical, on abrége souvent ce qui est long, on allonge ce qui est bref, de sorte qu'on y voit le contraire de ce qui étoit auparavant, et cela parce que les temps du chant ne sont point réglés sur la quantité des syllabes, et qu'au contraire la quantité des syllabes se trouve réglée par le temps du chant.

Après avoir établi la différence qu'il y a entre le chant musical et celui du discours, il seroit naturel de dire comment la mélodie, je ne dis pas de la composition lyrique, mais de la prose simple, toute agréable qu'elle est pour l'oreille, est chantante sans être un chant;

sodique, et le chant musical, de laquelle il résulte que le chant du discours est subordonné au chant musical, et que celui-ci ne suit point les loix de l'autre.

et

et comment, se conformant aux rhythmes de la composition lyrique, elle peut être rhythmique sans être en rhythmes ; et enfin quelle est la différence de ces deux caracteres : c'est ce qui sera traité ci-après dans un lieu plus convenable. Je veux maintenant suivre mon objet, qui est d'examiner comment le discours oratoire aura, par le seul arrangement des mots, *en faisant abstraction du reste*, la mélodie des sons, la symétrie des rhythmes, la variété des nuances et la convenance avec le sujet, de maniere qu'il en résulte toute la satisfaction possible pour l'oreille.

CHAPITRE XII.

Ce qui rend la composition agréable.

TOUS les mots d'une Langue ne sont point par leur nature également propres pour flatter l'ouïe, non plus que tous les objets visibles ne flattent point également les yeux, ni toutes les saveurs le palais et le goût; il en est de même des autres sens.

Il y a des sons qui chatouillent l'oreille; il y en a qui la blessent, même qui la déchirent. Il y en a d'autres qui la caressent, qui l'adoucissent ou qui lui donnent d'autres sensations. Or, ces différens effets ne peuvent être causés que par la nature même des lettres qui ont différens sons, et par l'union de ces lettres qui forment les différentes syllabes.

D'un autre côté, les mots étant

faits, et ceux qui s'en servent ne pouvant en changer la nature, il ne reste qu'une ressource, c'est de les disposer de maniere que le désagrément des uns soit couvert ou adouci par l'agrément de ceux avec lesquels on les joint ; d'entrelacer les sons durs et raboteux avec ceux qui sont légers et coulans, les rudes avec les doux, les forts avec les foibles, ceux qui sonnent mal avec ceux qui sonnent bien, ceux qui sont difficiles à prononcer, avec ceux qui se prononcent aisément, ainsi du reste. C'est encore de ménager par-tout des combinaisons adroites, évitant de multiplier trop les mots courts qui fatiguent l'oreille, les polysyllabes trop longs, ceux qui ont le même accent, la même quantité. Il faut même quelquefois abréger les cas des noms qui allongent trop la mesure de la phrase, ôter les consonnances des noms et des verbes et des autres parties d'oraison qui produiroient le dégoût ; éviter encore de rester trop longtemps sur les mêmes figures, qu'on doit varier avec intelligence aussi-bien que les tours, et les

commencemens et les fins des phrases.

Ces regles, on doit bien se garder de le croire, ne sont point sans exception. Je ne prétends point que ces moyens indiqués produisent toujours un effet agréable, et que le contraire en produise toujours un mauvais. Je ne suis pas assez dépourvu de jugement ; je sais que le même effet est quelquefois produit par des moyens opposés, par les irrégularités comme par les regles. Tout dépend de l'à-propos, car c'est l'à-propos qui est l'abrégé des regles, le vrai principe de ce qui plaît ou déplaît. Mais aucun Rhéteur ni Philosophe, jusqu'à présent, n'a enseigné l'art de le saisir. Le célebre Gorgias y a échoué, parce qu'en effet il ne peut y avoir sur ce point ni regle ni théorie ; il n'y a que le sentiment et un certain tact. Ceux qui sont consommés dans l'art le saisissent ; les autres ne l'atteignent que rarement et comme par hasard.

Pour revenir aux détails, je dirai qu'il faut lier, et, pour ainsi dire, incorporer les uns dans les autres,

les mots harmonieux, nombreux, sonores, et s'il s'en trouve de désagréables, les mêler parmi les autres qui sont beaux, et qui, par leur beauté, couvriront la difformité de leurs voisins ; à l'imitation des habiles généraux, qui entremêlent les mauvais soldats avec les bons, et qui, par ce moyen tirent parti de tous.

J'ajoute qu'il faut éviter les redites, varier le style, parce qu'en tout genre la variété plaît ; et enfin c'est même le point essentiel, qu'il y ait par-tout le ton et la nuance qui conviennent au sujet et aux circonstances.

Pour dernier avis, je pense encore que, sauf l'honnêteté qui doit toujours être respectée, on ne doit dédaigner aucun nom, aucun verbe, si trivial, si populaire et si difforme qu'il soit. Il n'en est point qui ne puisse trouver sa place dans le discours. On peut suivre hardiment, et sans crainte de s'égarer, les exemples d'Homere, de Démosthene, d'Hérodote, chez qui on rencontre des mots de toute espece.

Voilà à-peu-près tout ce que j'avois à dire sur les moyens de rendre le discours agréable par la composition et l'arrangement des mots. J'aurois pu m'étendre beaucoup plus, mais il suffit d'avoir marqué les points principaux.

CHAPITRE XIII.

Ce qui rend la composition belle.

SI on me demande maintenant par quels moyens on peut donner à la composition des mots, ce que j'ai appelé *la beauté*, je répondra que c'est par les mêmes moyens qui lui donnent *l'agrément*. C'est par une mélodie noble, par des nombres graves, par des variations éclatantes; enfin par la convenance qui suit ces trois choses réunis. Comme il y a des mots agréables et doux, il y a aussi des mots fermes et vigoureux; comme il y a des rhythmes légers et coulans, il y en a de graves et de majestueux; comme il y a des variations qui ont de la grace, il y en a qui ont de l'éclat et du brillant; enfin où se trouvera la convenance, *decor*, si elle n'est pas dans le beau? J'ai donc raison de dire que le beau, en fait d'arrangement des mots, doit partir

des mêmes sources que l'agréable. Ils viennent l'un et l'autre de la nature des lettres et de la qualité des syllabes dont sont formés les mots. C'est un détail dans lequel nous allons entrer.

CHAPITRE XIV.

Des lettres et de leurs qualités.

Les principes de la voix humaine et articulée se nomment *lettres* ou *élémens*, parce qu'ils ne peuvent se résoudre en d'autres principes plus simples. On les nomme *lettres*, parce que ce sont des lignes tracées, (*litteræ*) ; et élémens, parce que c'est d'eux que tout mot est composé, et que c'est en eux que tout mot se résout quand on le décompose.

Les lettres ne sont pas toutes de la même nature ; on les divise en différentes especes. Aristoxene distingue d'abord les voix ou lettres voyeles, et les sons non voyelles ; puis il sous-divise cette seconde espece en lettres qui ont par elles-mêmes un peu de son ; comme le frôlement, le sifflement, un certain battement, en un mot quelque chose qu'on entend, il les appelle

semi-voyelles ; et en lettres qui n'ont par elles-mêmes aucun son, il appelle celles-ci muettes.

D'autres Auteurs ont trouvé plus simple de ne faire qu'une seule division des lettres en trois especes : *les voyelles* qui ont un son par elles-mêmes et quand elles sont unies à d'autres lettres, les *demi-voyelles* qui ont un peu de son par elles-mêmes, mais qui en ont beaucoup plus quand elles sont unies aux voyelles, et les muettes qui n'ont par elles-mêmes aucun son, et qui n'en ont que par les voyelles.

Combien y a-t-il de lettres ? La réponse précise n'est pas aisé, et nos prédécesseurs l'ont senti. Il y en a qui n'en compte que treize, dont les autres sont composées. D'autres en comptent plus de vingt-quatre, qui est le nombre ordinaire. Cette question appartenant à la grammaire ou à l'art métrique, ou même à la philosophie, plus qu'à la matiere que je traite, je m'en tiens au nombre ordinaire qui est de vingt-quatre, et je vais examiner leurs propriétés en commençant par les voyelles.

Il y a sept voyelles : deux longues, η et ω, deux breves, ε et ο, et trois communes, α, ι, υ, qui sont tantôt longues et tantôt breves, et que par cette raison quelques-uns ont appelées *muables*, c'est-à-dire, changeantes.

Toutes ces voyelles se forment par l'aspiration des poumons avec une simple modification de la bouche, sans aucun mouvement de la langue qui reste absolument en repos. Dans les longues et les communes prononcées longues, cette aspiration est soutenue plus long-temps. Dans les breves et les communes prononcées breves, elle n'a que l'instant, la simple et subite aspiration qui s'arrête aussitôt.

Les longues et les communes prononcées breves, ont plus de force et d'agrément, parce qu'elles sonnent plus longuement, et que la voix a plus de développement, les breves au contraire n'ont que des sons étroits et maigres, et, pour ainsi dire, coupés net.

La plus sonore des longues est l'α long; il se prononce en ouvrant entiérement la bouche et en laissant

aller librement l'aspiration vers le palais. La seconde est l'η, qui ouvre un peu moins la bouche, et qui presse un peu le son à la racine de la langue. La troisieme est l'ω, qui porte la voix à l'extrémité du palais, et pour lequel on arrondit la bouche en allongeant un peu les levres. L'υ, moins bien partagé, n'a qu'un son sourd et retréci, et se forme en resserrant sensiblement les levres. La derniere de toutes est l'ι, qui se trouve resserrée entre les dents avec une très-petite ouverture de la bouche, sans être aucunement aidé par les levres. Pour ce qui est des voyelles breves, ni l'une ni l'autre n'est vraiment sonore : cependant l'ο l'est un peu plus que l'ε, il ouvre davantage la bouche, et appuie un peu plus sur l'aspiration de la voix. Voilà ce qui regarde les voyelles.

Venons aux *demi-voyelles*. On en compte huit, dont cinq sont appelées simples, λ, μ, ν, ρ, σ, et trois doubles, ζ, ξ, ψ; on appelle celles-ci *doubles*, parce qu'elles sont composées, le ζ du δ et du σ, le ξ du κ et du σ, le ψ du π et du σ, parce que les deux lettres dont elles sont com-

posées conservent leur son dans la composition ; et enfin parce qu'elles ont la valeur de deux lettres dans les syllabes où elles entrent.

Les doubles valent plus que les simples, parce qu'elles sont plus pleines et plus approchantes des sons parfaits ; les simples valent moins ; parce qu'elles tranchent le son plus vîte.

Voici comme les simples se prononcent : le λ en portant la langue au palais et en serrant l'aspiration ; le μ en serrant les levres, et laissant échapper ene partie de l'aspiration par le nez ; le ν, en fermant avec la langue portée au palais le passage de l'aspiration qui s'échappe par le nez (*a*) ; le ρ en frôlant un peu l'aspiration avec la langue portée à l'extrémité du palais près des dents ; le σ en élevant la langue vers le pa-

(*a*) Observons en passant, que cette description de la maniere dont s'articule le μ et le ν chez les Grecs, démontre qu'ils n'en faisoient point des voyelles nasales. Quintilien appelle le ν des Grecs, *littera tinniens*.

lais, et en laissant échapper l'aspiration par le milieu entre les dents. Les trois autres semi-voyelles ont un son mixte, composé de la semi-voyelle σ, et de l'une des trois muettes, κ, δ, π; voilà ce qu'on appelle les semi-voyelles.

Elles n'ont pas toutes le même effet sur l'ouïe : le λ flatte l'oreille, c'est la plus agréable de toutes : le ρ l'irrite, c'est la plus forte; le μ et le ν tiennent une sorte de milieu, s'échappant par le nez, elles ont quelque chose du son nasal de la trompette. Le σ est tout-à-fait désasagréable, et s'il revient souvent, il est insoutenable. Son sifflement semble convenir à la bête plutôt qu'à des êtres raisonnables. On a vu des écrivains qui l'évitoient souvent et qui ne l'employoient qu'à regret. Il y en a même qui ont composé des odes entieres sans σ, témoin ce début de Pindare : *Il y a long-temps que ces tristes voyelles ont disparu avec l'odieux sigma.* Des trois lettres doubles, ζ est le plus doux, car le ξ à cause du κ et le ψ à cause du π, ont une espece de sifflement, parce que le κ et le π sont des tenues,

et que le ζ, prononcé avec une aspiration qui va en se fortifiant, a plus de force que les deux autres lettres doubles : voilà ce qui regarde les demi-voyelles.

Parmi les muettes, il y a trois tenues, trois aspirées, ou épaisses, ou denses, et trois moyennes. Les tenues sont π, κ, τ ; les aspirées sont χ, φ, θ ; les moyennes sont β, γ, δ. Trois de ces muettes se prononcent avec les levres, lorsque la bouche étant fermée, elle s'ouvre par l'aspiration ; π est tenu, φ est dense, β entre les deux, car π est plus tenu, et φ plus dense ; c'est le premier ternaire des muettes qui s'articulent par la même configuration de la bouche, et ne different entr'elles que par le degré de l'aspiration.

Les trois suivantes sont τ, θ, δ ; elles se forment en frappant de la langue l'extrémité du palais vers les dents supérieures, par une aspiration légérement lancée et qui s'échappe à travers les dents. Elles different aussi par leur ténuité et leur densité : τ est plus tenu, θ est plus dense, δ tient le milieu ; c'est le second ternaire des muettes.

Le troisieme a κ, χ, γ. Celles-ci se prononcent en posant la langue au palais près du gosier, en y joignant l'aspiration et le son. Il n'y a aucune différence entr'elles quant a l'articulation, si ce n'est que κ est plus tenu, χ plus dense, et γ entre les deux. En un mot les lettres qui s'articulent avec une aspiration pleine, sont les plus estimables ; ensuite viennent celles qui n'en ont que très-peu, car celle-ci n'ont que leur propre son ; au lieu que les denses ont de plus ce que leur donne l'aspiration forte, qui les approche de ce que l'on peut appeler la perfection d'une lettre.

CHAPITRE XV.

Des syllabes et de leurs qualités.

C'EST de ces vingt-quatre lettres, de leur son naturel et de leurs propriétés que sont composées les syllabes, dont les unes sont longues lorsqu'elles contiennent une voyelle longue ou une commune prononcée longue, ou qu'elles se terminent par une lettre longue ou prononcée longue, de celles qu'on nomme demi-voyelles ou muettes, les autres breves, lorsqu'elles contiennent une voyelle breve ou prononcée breve, ou qu'elles se terminent par une breve. Mais parmi les longues et les breves; il y a des différences; il y a des longues plus longues, et des breves plus breves, comme on va le voir par des exemples.

On convient qu'une syllabe est breve lorsquelle n'a qu'une voyelle breve, comme ο dans ὁδὸς; qu'on y ajoute la demi-voyelle ρ, on aura

ῥόδος ; la syllabe est encore breve, mais elle ne l'est plus de même, puisqu'elle a une petite addition : qu'on y ajoute encore la lettre muette τ qui fera τρόπος, la syllabe sera plus grande, et toutefois elle sera encore breve ; ajoutons-y encore le σ qui fera στρόφος ; avec cette triple addition que l'oreille entend, la syllabe devient plus longue qu'elle n'étoit ; cependant elle reste toujours breve. Ces quatre différences sont sensibles, et la syllabe breve doit en être moins breve.

Il en est de même des longues : la syllabe formée par un η, est longue par sa nature, augmentée dans le mot σπλὴν de trois consonnes avant elle et d'une après, elle devient nécessairement plus longue que quand elle n'a que la voyelle seule ; et en lui ôtant l'une après l'autre les consonnes ajoutées, on la verra diminuer sensiblement.

Sur cette observation on demande pourquoi les longues, fussent-elles surchargées de sept consonnes, ne sont jamais que longues, et les breves, quelque dépouillées qu'elles soient de leurs consonnes, ne sont jamais que breves : en un mot, pourquoi

les longues n'ont toujours qu'une durée double de la breve, et les breves, que la demi-durée de la longue? C'est une question que nous n'examinons pas ici. Il nous suffit dans ce moment, d'avoir observé et prouvé qu'il y a de la différence, quant à la durée, entre une syllabe breve et une autre breve, entre une syllabe longue et une autre longue, et que toute breve et toute longue ne doit pas produire le même effet dans la prose ni dans les vers, ni dans les vers héroïques ni dans les lyriques, relativement aux rhythmes et à la marche du vers. Voilà une premiere modification des syllabes; en voici une autre.

Les lettres ayant chacune leurs différences et leurs propriétés, non-seulement en ce qui concerne leur durée, mais encore quant à leur son, comme nous l'avons observé il y a un moment, il n'est pas possible que les syllabes qui sont composées et tissues de lettres, ne conservent pas à la fois et les qualités propres de ces lettres, et les qualités communes qui résultent de leur assemblage réciproque; de sorte qu'il y a nécessairement des sons doux et des sons

durs ; qu'il y en a de coulans et de rudes, qui flattent l'oreille et qui l'offensent, qui accélerent la diction et qui la retardent ; en un mot, qui affectent l'oreille d'une infinité de manieres.

C'est d'après cette observation, que les Ecrivains délicats en fait de styles, Poëtes et Orateurs, ont combiné les lettres, travaillé les syllabes et les mots avec un certain art, pour peindre plus vivement leurs pensées et les sentimens qui les affectoient. Homere, pour exprimer les rives escarpées contre lesquelles les vagues viennent se briser avec fracas, étend et aggrandit les syllabes et les sons :

Ἠϊονες βοόωσιν, ἐρευγομένης ἁλὸς ἔξω.

La mer en courroux vient se briser contre les rives mugissantes.

Et quand il peint la vive douleur et les pas pesans du Cyclope aveuglé qui cherche avec ses mains la porte de son antre.

Κύκλοψ δὲ στενάχων τὲ και ὠδίνων ὀδύνῃσι.
Χερσὶ ψηλαφόων. Odyss. I. 416.

Le Cyclope gémit dans sa douleur profonde ; il cherche à tâtons.

Et ailleurs, lorsqu'il peint Apollon adressant une priere vive à Jupiter :

Οὐδ' εἴ κεν μάλα πολλὰ πάθοι ἑκάεργος Ἀπόλλων,
προπροκυλινδόμενος πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο.

Il. χ. 220. *Non, quand même Apollon, dans l'ardeur de son zele, se jetteroit aux pieds du dieu portant l'égide.*

On trouve dans ce Poëte une infinité d'endroits de cette espece, qui peignent la longueur du temps, la grandeur d'un corps, la violence d'une passion, la tranquillité d'une situation, ect. et tout cela n'est rendu que par les differentes conformations des syllabes. Il peint de même les objets contraires à ceux dont nous venons de parler ; la vîtesse, l'empressement et les autres effets pareils, par les syllabes breves ou abrégées.

Ἀμβλήδην γοόωσα μετὰ δμωῇσιν ἔειπε. χ 416,

Et :

Ἡνίοχοι δ' ἔκπληγεν, ἐπεὶ ἴδον ἀκάματον πῦρ.

Elle adressoit à ses femmes ces paroles entrecoupées de sanglots. Et *les conducteurs des chars guerriers, frappés d'étonnement à la vue de cet éclat lumineux.* Il. v. 225. On voit dans le premier de ces deux vers les soupirs entrecoupés, la voix altérée ; et dans le second, l'étonnement et la frayeur subite ; ce qui n'est l'effet que de l'abréviation des syllabes et de la brièveté des lettres.

CHAPITRE XVI.

Art des Poëtes, dans le choix et la composition des mots.

LES Poëtes, et même les Ecrivains en prose font quelquefois, comme nous l'avons dit, des mots exprès pour mieux rendre les idées qu'ils ont dans l'esprit; quelquefois aussi ils vont reprendre chez les anciens, de vieux mots qui leur semblent plus énergiques, et mieux peindre la nature :

Ῥόχθει γὰρ μέγα κῦμα ποτὶ ξερὸν ἠπείροιο. Od. E. 502. *La vague gémit et se brise contre le rivage.*

Αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῇς ἀνέμοιο. Il. μ, 207. *Le trait vole en sifflant dans les airs.*

Αἰγιαλῷ μεγάλῳ βρέμεται, σμαραγεῖ δέ τε πόντος. Il. β. 210. *Les rivages retentissent, la mer au loin gémit.*

Σκέπτετ' ὀϊστῶν τε ῥοῖζον, καὶ δοῦπον ἀκόντων. Il. π. 361. *Il entendoit le sifflement des traits et le fracas des armes.*

Dans toute cette partie c'est la nature qui et le grand Maître, c'est elle qui nous apprend à faire de ces mots qui ne signifient pas seulement les objets, mais qui les peignent et les représentent, qui imitent tantôt les mugissemens des taureaux, les hennissemens des chevaux, les bêlemens des troupeaux, tantôt les frémissemens d'une tempête, les sifflemens des cordages; qui imitent les personnes, les actions, les mœurs, les passions, le repos, le mouvement, enfin toute la nature. Cette matiere a été traitée amplement par nos anciens, et par Platon sur-tout, dans plusieurs endroits de ses Ouvrages, et spécialement dans le Cratyle.

Que doit-on conclure de tout ceci? Que c'est de la combinaison et de l'arrangement différent des lettres, que résulte la différence des syllabes, et de la différence des syllabes, celle des mots, et de la différence des mots, celle du discours; et par une autre conséquence, que l'élocution a

ce

ce qu'on appelle *la beauté*, quand les mots sont beaux, et que les syllabes et les lettres le sont de même ; qu'elle a ce qu'on appelle *l'agrément et la douceur*, quand les mots, les syllabes, les lettres sont agréables et douces ; et enfin, ce qui en est une suite, que c'est par les caracteres particuliers des mots, des syllabes et des lettres, qu'on exprime les mœurs, les affections, les caracteres, les actions, les dispositions des personnes d'une *maniere convenable* aux circonstances, tellement que c'est de la disposition et de l'arrangement des lettres que tout part.

Pour mettre cette vérité dans tout son jour, je vais, mon cher Rufus, vous en présenter quelques exemples, vous laissant le soin d'y en ajouter beaucoup d'autres.

Quand Homere, le plus excellent de tous les Maîtres en fait d'élocution, veut peindre la beauté et les graces, il ne manque jamais d'employer les voyelles les plus douces et les demi-voyelles les plus tendres. Il se garde bien d'entasser des lettres sourdes, d'employer des sons qui se heurtent, des mots durs et difficiles à

prononcer ; rien alors n'est si aisé, si léger, si coulant que sa composition, qui semble caresser l'oreille autant que l'occuper.

Η' δ' ἴεν ἐκ θαλάμοιο περίφρων Πηνελόπεια
Ἀρτέμιδι ἰκέλη, ἢ χρυσῇ Ἀφροδίτῃ. Od. T. 53.

Cependant pour le voir Pénélope s'avance,
De Vénus, de Diane elle a tous les appas.
Rochefort.

Δήλῳ δή ποτε τοῖον Ἀπόλλωνος παρὰ βωμῷ
Φοίνικος νέον ἔρνος ἀνερχόμενον ἐνόησα. Od. ξ. 163.

Tel étoit à Délos le palmier immortel
Qui couvroit d'Apollon le redoutable autel.
Rochefort.

Et encore :

Κὰι Χλῶριν ἴδον περικαλλέα τήν ποτὲ Νηλεὺς
Γῆμεν ἑὸν διὰ κάλλος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἕδνα.
Od. λ. 280.

Je vis Chloris. . . . . cette nymphe charmante,
Qui jadis de Nelée et l'épouse et l'amante,
Par sa seule beauté mérita que ce Roi
Avec tous ses trésors lui consacrât sa foi.
Rochefort.

Mais quand il veut peindre un objet triste ou fâcheux, horrible, digne

de haine, ce ne sont plus ces douces voyelles, mais les sons les plus retentissans, les muettes les plus dures à articuler, dont il charge les syllabes.

Σμερδαλέος δ' αὐτῇσι φάνη κεκακωμένος ἅλμῃ.
Od. ζ. 137.

Tel horrible et noirci par le bitume humide
Parut . . . . .

Rochefort.

Τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο
Δεινὸν δερκομένη· περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε.
Il. λ. v. 36.

A leur centre paroît la terrible Gorgone;
La mort est auprès d'elle, et l'effroi l'environne.
Rochefort.

Veut-il exprimer la rencontre des torrens dans un même lieu, et ce frémissement des eaux qui se brisent et se choquent avec un grand bruit; ce ne sont plus des syllabes légeres, c'en sont de fortes et de dures qui se heurtent et se repoussent, et s'appuyent fortement sur les lettres.

Ὡς δ' ὅτε χείμαρροι ποταμοὶ κατ' ὄρεσφι ῥέοντες,
Ἐς μισγάγκειαν συμβάλλετον ὄβριμον ὕδωρ.
Il. pag. 452.

Tels du sommet des monts par cent bouches profondes
Deux fleuves dont l'hiver a fait enfler les ondes,
Avec un bruit affreux tombant dans les vallons,
Forment en se mêlant d'écumeux tourbillons.

Rochefort.

S'agit-il d'un héros chargé de ses armes, que l'effort des flots entraîne, qui résiste, puis qui cede ; ce sont des syllabes qui s'élident, des cadences suspendues, des lettres fortes et qui semblent servir d'appui.

Δεινὸν δ' ἀμφ' Ἀχιλῆα κυκώμενον ἵστατο κῦμα,
Ὤθει δ' ἐν σάκεϊ πίπτων ῥόος, οὐδὲ πόδεσσιν
Εἶχε στηρίξασθαι. Il. φ. 240.

Les flots amoncelés se brisent sur sa tête,
Son bouclier soutient leurs coups multipliés,
La terre cependant s'échappe sous ses pieds.

Rochefort.

Ici ce sont des hommes dont un géant brise la tête contre le rocher, et qui poussent des cris pitoyables; le Poëte pese sur des lettres désagréables qui déchirent l'oreille. On n'y trouve rien qui adoucisse la construction.

Σὺν δὲ δύω μάρψας, ὥστε σκύλακας ποτὶ γαίῃ
Κόπτ' ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν.

Od. ι. 289.

Il saisit deux des miens . . . . .
Les lance contre terre, et dans leur sang noyés
Imprime sur le roc leur ossemens broyés.

Rochefort.

Je me borne à ces exemples, car je ne finirois pas si je voulois en rapporter de toutes les especes. Je reviens à mon objet.

Je conseille à celui qui veut mettre dans son discours toute la beauté qui dépend de la composition des mots, de rassembler tous ceux qui ont une élégance, une noblesse, une dignité marquée. Théophraste a dit quelque chose de cette méthode dans son traité de la diction, où il indique pour exemple, des mots naturellement beaux qui peuvent, par leur mélange avec d'autres mots, rendre l'élocution belle et majestueuse; et quelques autres qui sont maigres et secs, et qui ne peuvent que défigurer la poésie et l'oraison. L'idée de ce philosophe est juste. Et effectivement si toutes les dictions qu'on emploie pouvoient être

gracieuses et sonores, il y auroit de la folie d'en employer d'autres qui ne le sont point. Mais s'il n'est pas possible de se passer toujours de celles-ci, il n'y a qu'une ressource, c'est de tâcher d'en sauver les désagrément par leur mélange avec d'autres mots plus agréables. Et c'est en quoi réussit merveilleusement Homere dans toutes les occasions. Qu'on demande à un Poëte ou à un Orateur ce qu'il pense de ces noms de villes Béotiennes : Hyria, Mycalessea, Græa, Eteone, Schole, Thisbé, Oncheste, Eutrese, et les autres dont le Poëte fait l'énumération, ils vous diront tous que ces noms sont terribles pour l'oreille. Cependant Homere a su les accompagner si bien, il leur a joint des épithetes, des particules si sonores, si heureuses, qu'il en a fait des vers nobles et majestueux.

Βοιωτῶν μὲν... Il. B. 8. v.

Des fiers Béotiens la troupe rassemblée
Suivoit Arcésilas, Leïtus, Pénélée,
Clonius, Prothenor, illustres Généraux,
Qui des flancs recourbés de cinquante vaisseaux
Pour détruire Ilion firent jadis descendre

Six mille combattans aux rives du Scamandre,
Sortis des ports voisins. . . . . . .

Rochefort.

Comme je ne donne ici que des idées générales, je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'aller plus loin. Tout le Catalogue est dans le même goût. Le même art se trouve dans beaucoup d'autres endroits où le Poëte, forcé d'employer des mots durs et baroques, a su les accompagner d'autres mots plus beaux, qui en ont fait disparoître la dureté et le désagrément. C'en est assez sur cet article.

CHAPITRE XVII.

Des Rhythmes ou Nombres du Discours (a).

J'AI dit que les nombres ne contribuoient pas peu à la dignité et à la noblesse du discours, et que les rhythmes et les mesures qui appartiennent à la Musique, avoient aussi leur usage dans l'élocution. Pour qu'on ne croie pas que je me suis trop avancé, je vais donner ici les preuves de cette vérité.

Tout verbe ou non, ou autre partie d'oraison qui n'est pas monosyllabe, a dans sa prononciation un rhythme (b). Je prends ici *rhythme* et *pied* pour deux synonymes.

(a) On peut observer ici en passant, que D. d'Hal. emploie le mot ἀριθμοὶ pour désigner les rhythmes.

(b) Cela est vrai dans toute langue sans exception. Voyez la dixieme réflexion.

Les mots de deux syllabes considérés du côté de la quantité, sont de trois especes; ils sont de deux breves ou de deux longues, ou d'une breve et d'une longue, soit que la longue précede la breve, ou la breve la longue.

Le pied composé de deux breves se nomme hégémon ou *pyrrique*, il n'a ni noblesse ni gravité, λέγε. Celui qui est de deux longues se nomme *spondée*; il est noble et grave, ποῖαν δὴ ἑρμαιον. La syllabe breve suivie d'une longue se nomme *iambe*: ce pied a de la force et de la vigueur; si c'est la longue qui est la premiere, c'est le *trochée* qui est beaucoup plus foible et plus mou que l'iambe. Voici des iambes: ἐπεὶ σχολὴ πάρεστι παῖ Μενοιτίου. Voici des trochées: θύμε, θύμ' ἀμηχάνοισι. Tels sont les pieds ou rhythmes qui appartiennent aux dissyllabes.

Ceux des trissyllabes sont en plus grand nombre.

Le trissyllabe composé de toutes breves s'appelle *chorée* ou *tribraque*, βρόμιε, δοραλοφόρε... Il est foible, sans poids, sans force; on n'en peut rien tirer de noble. Le *molosse*, qui est de trois longues, est au contraire sublime,

majestueux, marchant à grand pas : Ζηνὸς καὶ Λήδας, κάλλιστοι σωτῆρες. Une longue entre deux breves, c'est l'*amphibraque*, digne à peine d'être compté parmi les rhythmes estimables : il est comme rompu, et a quelque chose de lâche et d'efféminé : Ἴακχε, διθύραμβε, Σὺ τῶνδε χοραγέ. Celui qui commence par deux breves se nomme *anapeste* ; il est plein de gravité, et propre à exprimer la grandeur des actions et les sentimens élevés : βαρύ μοι κεφαλῆς, ἐπίκρανον ἔχειν.

Mais celui qui commence par une longue suivie de deux breves, et qui se nomme *dactyle*, est le plus noble de tous, et celui qui contribue le plus à la beauté de l'harmonie : c'est l'ornement du vers héroïque.

Ἰλιόθεν μὲ φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν.

Les Grammairiens prétendent que la syllabe longue de ce pied n'est point parfaitement longue ; et comme ils ne peuvent marquer au juste ce qu'elle a de moins, ils appellent ce moins un *irrationel* ou *inappréciable*. Et l'autre espece de pied qui correspond à ce dactyle, et qui, commen-

çant par deux breves, se termine par cette longue diminuée de cet irrationel, ils le distinguent de l'anapeste et l'appellent le cercle : Κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν. J'en parlerai peut-être encore ailleurs. Quoi qu'il en soit, on peut les regarder comme les plus beaux de tous les rhythmes.

Il reste encore une autre espece des trissyllabes : ceux qui sont composés de deux longues et d'une breve ; il y en a de trois sortes : quand la breve est au milieu de deux longues, le pied se nomme *crétique*, et ne manque pas d'une certaine force : Οἱ δ' ἐπείγοντο πλαταῖς ἀπήνησι χαλκεμβόλοισι. Si les deux longues sont au commencement et la breve à la fin, comme dans ce vers : σοὶ Φοῖβε, Μοῦσαί τε συμβῶμεν, c'est un rhythme vigoureux qui donne beaucoup de dignité au discours. C'est le même effet si la breve marche avant les deux longues. Τίν' ἀκτάν, τίν' ὕλαν δράμω ; ποῖ πορευθῶ. Les Grammairiens nomment ces deux derniers rhythmes, l'un le *bacchique* ; l'autre *l'hypobacchique*.

Ces douze rhythmes ou pieds sont les premieres mesures qui s'emploient dans tout discours, soit en vers, soit

en prose. C'est de ces mesures que sont composés les vers et les membres des périodes. Tous les autres rhythmes ou pieds sont composés de ceux-ci. Le rhythme ou pied n'a jamais moins de deux syllabes ni plus de trois. C'en est assez, je crois, sur cette matiere.

CHAPITRE XVIII.

Effets des Rhythmes.

SI on désire de savoir pourquoi je suis entré dans ce détail sur les différens rhythmes, le voici : c'est que ce sont les rhythmes qui donnent de la dignité et de la force à l'élocution ; que ce sont ces mêmes rhythmes, quand ils sont foibles et petits, qui la rendent maigre et lâche, soit qu'on les considere chacun séparément, ou dans leur ensemble et comme réunis dans une même phrase.

Il seroit heureux sans doute de pouvoir n'employer que des expressions nombreuses ; mais si on est forcé souvent (car c'est le hasard qui a fait les mots) de mêler le mauvais avec le bon, tout ce qu'on peut faire de mieux, c'est d'employer la ruse, et de déguiser par un mélange adroit, les défauts qu'on ne peut entiérement ôter. On peut se donner en ce genre

toute sorte de liberté; et par ce moyen il n'y aura point de rhythmes qui ne puisse entrer dans la prose, comme ils entrent dans les vers.

Il ne s'agit plus que de prouver ceci par des exemples : tout en est plein, je me bornerai à un petit nombre.

Personne ne disconviendra que cette période de Thucydide dans *l'oraison funebre*, ne soit de la plus grande beauté : Οἱ μὲν πολλοὶ τῶν ἐνθάδε ἤδη εἰρηκότων, ἐπαινοῦσι τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε, ὡς καλὸν ἐπὶ τοῖς ἐκ τῶν πολέμων θαπτομένοις ἀγορεύεσθαι αὐτόν. *La plupart des Orateurs qui ont paru dans cette tribune, n'ont pas manqué de louer celui qui a établi cet éloge solemnel, en faveur des citoyens qui sont morts dans les combats.* D'où vient cette noblesse, cette majesté de composition ? De ce que chacun des membres de cette période est composé des nombres les plus graves et les plus majestueux (*a*).

(*a*) J'avoue que j'ai quelque peine à me persuader que la beauté et la noblesse du style soient aussi dépendantes des rhythmes, D. d'H. semble vouloir nous le persuader,

Dans le premier membre, les trois premiers pieds sont des spondées; le quatrieme, anapeste; le cinquieme encore spondée, et ensuite un crétique, tous pieds majestueux.

Dans le second membre : ἐπαινοῦσι τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε, les deux premiers pieds sont hyppobacchiques, le troisieme crétique, ensuite deux hyppobacchiques encore, puis une syllabe catalectique qui termine le membre. Or rien de

---

Ces rhythmes graves et nobles ne peuvent-ils pas changer d'espece par d'autres assortimens? Qui empêche, par exemple, que d'un anapeste suivi d'un dactyle, on ne fasse un pyrrique, un spondée et un second pyrrique? Les rhythmes les plus nobles, le dactyle et le spondée, ne sont-ils pas employés par Homere dans le portrait de Thersite? par Virgile, dans celui des harpies? par Horace, dans la querelle de Rupilius et de Persius? En un mot, sont-ce les rhythmes qui font la différence du vers héroïque de l'Enéide, ou du vers simplement hexametre des satyres et des épîtres d'Horace? Ne sont-ils pas les mêmes dans les deux genres? ce ne sont pas les rhythmes nobles qui ennoblissent les expressions, le style le plus commun.

plus beau ni de plus noble que tous ces nombres.

Le troisieme membre : Ὡς καλὸν ἐπὶ τοῖς ἐκ τῶν πολέμων θαπτομένοις ἀγορεύεσθαι αὐτόν, commence par un crétique, puis vient un anapeste, ensuite un spondée, le quatrieme, anapeste encore, puis deux dactyles, et à la fin deux spondées terminées encore par la syllabe catalectique.

Or il y a beaucoup de périodes pareilles dans Thucydide, ou plutôt il y en a très-peu qui ne ressemblent pas à celle-ci. C'est donc à juste titre qu'il est regardé comme un écrivain majestueux et sublime, en ce qui concerne les nombres.

Et celle-ci de Platon, qui est-ce qui lui donne cette grace, cette magnificence, cette beauté qu'on admire, si ce n'est le choix des rhythmes? Ἔργῳ μὲν ἡμῖν οἵδ' ἔχουσι τὰ προσήκοντα σφίσιν αὐτοῖς. Ὧν τυχόντες πορεύονται τὴν εἱμαρμένην πορείαν. *Ils ont reçu de nous ce qui leur est dû, et maintenant ils jouissent de leur glorieuse destinée.* Voyez le Ménexene.

Cette période n'a que deux membres : les rhythmes sont d'abord le bacchique, car je ne puis croire que

ce soit un iambe, parce que les mouvemens vifs et pressés ne conviennent pas aux sujets tristes, il leur faut au contraire des mouvemens lents et très-modérés ; ensuite le spondée, le troisieme un dactyle, dont par synalephe on a supprimé l'ι, ensuite un autre spondée, puis un crétique plutôt qu'un anapeste, puis la syllabe catalectique ; et de tous ces nombres, il n'y en a pas un qui soit foible ou mesquin.

Dans le second membre les deux premiers pieds sont crétiques, ensuite deux spondées, puis un crétique, et le dernier un hyppobacchique. Or il n'est pas possible qu'une période soit sans beauté, quand elle n'est composée que des rhythmes les plus beaux. Il y en a une infinité d'exemples pareils dans ce philosophe, qui avoit le tact le plus exquis pour le rhythme et l'harmonie. S'il eût eu la même finesse de goût pour le choix des mots, il eût remporté le prix sur Démosthene même, ou du moins il l'eût partagé avec lui. Mais souvent il se néglige sur le choix, sur-tout dans les endroits où il travaille sa phrase avec une attention particuliere : ce

n'ont laissé que des ouvrages foibles, informes, sans vigueur. Témoin le sophiste Hégésias le Magnésien, le premier et le dernier, et le seul de son genre, tel qu'en vérité je ne sais comment dire ce que j'en pense (a). A-t-il été assez borné, assez stupide, pour ne pas sentir qu'il y a des rhythmes nobles, et qu'il y en a qui ne le sont pas ? Ou bien a-t-il été assez abandonné des dieux, assez dépravé d'esprit et de goût, pour préférer les mauvais rhythmes aux bons qu'il connoissoit? Pour moi je suis tenté de le croire. Car un Ecrivain qui ignore l'art, peut réussir quelquefois, ne fût-ce que par hasard ; mais ne réussir jamais, il faut qu'il y ait eu du dessein et un choix déterminé. Dans tout ce que nous a laissé ce rare personnage, on ne trouvera pas dix lignes construites avec un peu d'élégance. Il avoit pour les mauvais rhythmes un amour de prédilection, pour ces rhythmes qu'un homme de peu de

---

(a) Cicéron porte de ce sophiste le même jugement. *Is quidem non minus peccat sententiis quàm verbis : ut non quærat quem appellet ineptum qui illum cognorit.* Orat.

goût rougiroit d'avoir employés dans un discours fait sur le champ. Je veux, mon cher Rufus, vous en faire lire un morceau, ne fût-ce que pour vous faire sentir par la comparaison du bon et du mauvais, quel effet produisent les rhythmes dans le discours.

Voici d'abord le fait dont il s'agit : lorsqu'Alexandre assiégeoit Gaza, ville forte de Syrie, il y reçut une blessure, et ne put se rendre maître de cette ville qu'après un long siége. Dans sa colere il fit passer au fil de l'épée tout ce qui se trouva d'habitans dans la ville. S'étant saisi du Roi, personnage distingué par sa dignité et par sa figure noble et avantageuse; il lui fit percer les talons, et l'attacha vivant derriere un char dont les chevaux couroient à outrance. Ce malheureux fut ainsi déchiré à la vue de tout le peuple. Il n'y a point d'événement plus terrible ni plus touchant à raconter. Il est beau de voir avec quelle force et quelle énergie, ou plutôt avec quelle platitude et quel ridicule le sophiste s'en est tiré (*a*).

(*a*) Comme la négligence des rhythmes

ὁ δὲ βασιλεὺς . . . .

« Le Roi marchoit à la tête de ses
» troupes, et vouloit à toute force
» en venir aux mains avec les chefs,
» s'imaginant que s'il se rendoit maî-
» tre du chef, il auroit bon marché
» du reste. Il y avoit toute apparence
» du succès, de sorte que jamais
» Alexandre ne s'étoit tant exposé.
» Dans le fort de la mêlée, un des
» ennemis se jeta à ses genoux, et lui
» fit croire qu'il le faisoit pour se ren-
» dre à lui. Il s'approcha, et il ne
» s'en fallut presque rien que le trans-
» fuge, lui portant un coup sous la
» cuirasse, ne le tuât. Mais le Roi le
» tua lui-même d'un coup de sabre
» qu'il lui asséna sur la tête. Ses
» soldats qui avoient été témoins
» de cette perfidie, et ceux qui l'ap-

---

est un des principaux objets sur lesquels tombe la critique, il nous a paru suffisant, pour la faire un peu sentir dans la traduction, d'y employer le style familier, qui, comme on sait, évite les rhythmes trop marqués et les progressions périodiques des phrases.

» prirent, en conçurent une telle fu-
» reur, que dans cette seule attaque
» ils tuerent plus de six mille des en-
» nemis. Le Roi lui-même fut amené
» vif par Leonatus et Philotas. Alexan-
» dre voyant cet homme d'une haute
» taille, fort gras, d'un visage désa-
» gréable, car il étoit presque noir,
» il ordonna, tant à cause de sa per-
» fidie qu'à cause de sa figure déplai-
» sante, qu'on lui passât à travers les
» talons une chaîne de fer, et qu'il
» fût traîné ainsi tout nu, toujours
» en tournant. Dans l'excès de sa dou-
» leur, cet homme poussoit des cris
» affreux, ce qui fit accourir tout le
» peuple. Mais comme ses tourmens
» redoubloient, il se mit à crier avec
» une prononciation barbare : *Mon*
» *maître ! mon maître !* ce qui fit rire
» tous les assistans ; on eût dit de son
» gros et large ventre, que c'étoit un
» de ces animaux engraissés à Baby-
» lone. Toute la populace lui insul-
» toit par des railleries et des sarcas-
» mes, en répétant son accent bar-
» bare ».

Il y a un événement pareil dans l'Iliade, lorsqu'Achille se venge sur le corps d'Hector de la mort de Pa-

trocle, avec cette différence toutefois que la chose est moins terrible chez le Poëte, parce que l'homme n'est pas vivant : ce qui ne rendra que plus sensible la différence du Poëte et du Sophiste : Il. χ. 393.

D'une indigne fureur animé contre Hector,
Il perce ses deux pieds qui palpitoient encore;
Et d'un lien sanglant traversant la blessure,
Les attache à son char où reposoit l'armure.
Il y monte, et frappant ses coursiers belliqueux,
Il vole, et traîne Hector dans un sillon poudreux.
Déjà son front n'est plus qu'un horrible mélange
De cheveux et de sang, de lambeaux et de fange;
Cette tête où jadis éclatoit la beauté,
N'est qu'un objet hideux à l'œil épouvanté.
Quel spectacle cruel pour une tendre mere!
Elle remplit les airs de sa douleur amere :
Arrache de son front ses riches ornemens;
Son époux lance au ciel de longs gémissemens.
Tout le peuple autour d'eux court, s'épouvante et crie :
On eût dit que le feu dévoroit leur patrie.

Rochefort.

Voilà comme on traite les objets touchans quand on a du sens et du goût, et non comme l'a fait le fade Magnésien, avec son style de femmelette et son baladinage d'esprit qui semble

semble rire et s'amuser avec son sujet, et quel sujet! Cette énorme différence dans les deux récits, vient principalement de la différence des rhythmes, quoique ce ne soit pas de cela seul. Car dans le récit d'Homere il n'y a pas un vers qui n'ait de la dignité et de la beauté, et dans Hégésias il n'y a pas une ligne qui ne soit plate et déplaisante. C'en est assez sur l'effet des rhythmes ; passons à une autre matiere.

CHAPITRE XIX.

De la variété nécessaire dans la composition.

LA troisieme chose qui produit la beauté de composition dans le discours, est la variété. Nous ne parlons point de celle qui se produiroit en passant du bon au mauvais, il y auroit de la folie, ni du mauvais au bon; mais de celle qui fait succéder une beauté à une beauté d'un autre genre : car les choses les plus belles et les plus agréables amenent également le dégoût, quand elles présentent toujours la même sorte d'agrément et de beauté; et au contraire quand on les varie, elles ont toujours l'effet de la nouveauté.

Ceux qui font des vers héroïques ou des vers lyriques, ne peuvent point mettre cette variété dans toute leur composition, ni à l'égard de tous les points, ni autant qu'ils le vou-

droient. Dans l'épopée, par exemple, on ne peut point changer l'espece du vers, c'est toujours l'hexametre. On ne peut pas non plus en changer les rhythmes, qui commencent toujours par une longue ; et même tous les rhythmes qui commencent par une longue, ne peuvent pas y entrer.

Dans le lyrique, comme on ne peut changer le chant des strophes ni celui des antistrophes, qui est, ou enharmonique, ou chromatique, ou diatonique (*a*), on est forcé de suivre la même marche dans toutes les stro-

(*a*) Les Grecs admettoient trois genres de chant : le diatonique, le chromatique, l'enharmonique. Ces divers chants étoient comme autant de systêmes particuliers, selon lesquels ils accordoient les tétracordes ou quartes, dont la réunion constituoit leur systême total. Le genre diatonique procédoit par un ton et un demi-ton, *la*, *sol*, *fa*, *mi*. Le genre chromatique procédoit par une tierce mineure et deux demi-tons, *la*, *fa*, *fa*, *mi*. L'enharmonique étoit supposé procéder par une tierce majeure suivie de deux quarts de ton ; *la*, *fa*, *mi*, élevé d'un quart de ton, et *mi* naturel. *Cette note est de M. l'Abbé Roussier*.

phes et les antistrophes. Il en est de même des rhythmes ; ils sont les mêmes dans la strophe et dans l'antistrophe. On peut changer le chant et les rhythmes dans les épodes ; et les membres ou vers dont est composé chaque couplet ou période, on peut les couper comme on veut, en changer les formes, les allonger pour remplir la stance : mais la premiere épode une fois faite, elle devient la regle de toutes celles qui suivent ; il faut y retrouver les mêmes membres et les mêmes vers.

Les anciens lyriques, je veux dire Alcée et Sapho (a), ne faisoient que de petites strophes, et mettoient peu de variété dans les vers de ces strophes, qu'ils terminoient par un petit vers épisodique. Du temps de Stésichore et de Pindare, on faisoit les stances plus longues ; on y mettoit un plus grand nombre de vers, uniquement pour la variété.

Les dithyrambiques ont été plus loin ; ils se sont permis de changer

(a) Ils étoient plus anciens que Pindare. Voyez Fabricius, l. II. c. 15.

même les modes, et de mêler le Dorien, le Phrygien, le Lydien, toutes les especes de chant (*a*), employant tour-à-tour dans la même piece l'enharmonique, le chromatique, le diatonique. On s'est même donné la liberté d'y changer les rhythmes : je parle de Philoxene, de Timothée, de Téleste : car chez les anciens la marche du dithyrambe étoit réglée et fixe.

Or il n'en est pas de même dans la prose. Elle a la plus complette liberté pour varier, comme il lui plaît, et sans aucune crainte, l'arrangement de ses phrases. La prose la plus parfaite est celle qui a le plus de repos

---

(*a*) Originairement il n'y avoit chez les Grecs que ces trois modes. On y ajouta ensuite l'Ionien et l'Eolien, ce qui fit cinq modes principaux, lesquels transportés à une quarte plus bas, ὑπὸ, ou à une quarte plus haut, ὑπὲρ, eurent chacun deux adjoints, ce qui fit en tout quinze modes. Les Grecs entendoient par modes ou tons, la transposition, ou, pour ainsi dire, la circulation de leur systême musical, par les différens demi-tons qui divisent l'octave. *Cette note est encore de M. l'Abbé Roussier.*

et de variété dans ses parties ; qui est tantôt périodique, et tantôt sans périodes : qui a dans ses périodes des membres tantôt plus, tantôt moins, qui les a tantôt plus longs, tantôt plus courts, tantôt plus rapides, tantôt plus lents, tantôt plus serrés ; qui a des rhythmes variés, des figures de toute espece, ainsi que des accens ; et c'est par ces moyens qu'elle prévient la satiété et le dégoût. Sa composition a d'autant plus de graces, que l'art et le soin s'y trouvent cachés sous un air de liberté, et même de négligence.

Il n'est pas besoin de longs discours pour prouver cette Partie. Tous le monde sait que rien ne plaît tant aux hommes que la diversité. J'en donnerois pour preuve tout Hérodote, tout Platon, tout Démosthene. Il n'y a point d'Auteurs qui emploient plus d'épisodes, plus de couleurs différentes, plus de figures de toute espece, que le premier dans ses histoires, l'autre dans ses dialogues, le troisieme dans ses plaidoyers.

Il n'en est pas de même de l'élocution d'Isocrate et des Orateurs de son école ; quoiqu'ils aient en général une

composition noble et douce, on y regrette la variété. C'est toujours le même cercle de la période : ce sont les mêmes tours, les mêmes figures, les mêmes mélanges de voyelles, en un mot, toujours les mêmes choses qui à la fin déplaisent à l'oreille. Ce n'est pas que je ne fasse beaucoup de cas de cette école. Isocrate a lui-même une infinité de graces qui couvrent en partie ce défaut de variété ; mais dans ceux qui l'ont suivi, comme il y a moins de beauté, ce défaut est plus apparent.

CHAPITRE XX.

De la Convenance dans les compositions.

IL nous reste à traiter un dernier article qui est celui de la *convenance*, qui même, comme nous l'avons dit, doit se réfléchir sur toutes les autres parties.

Quelque mérite que puisse avoir un Ouvrage dans son genre, quelques belles qualités qu'il ait d'ailleurs, si la convenance n'y est pas, il manque de ce qu'il y a de plus essentiel pour plaire. Ce n'est pas ici le lieu de prouver cette vérité. La théorie en est profonde, et demanderoit une longue discussion. Je me bornerai ici à dire, non pas tout, non pas la plus grande partie de ce qui pourroit être dit, mais ce qui est indispensabe dans la matiere que je traite.

Ce qu'on appelle convenance, est

un certain accord du discours avec les personnes et les choses.

Comme dans le choix des mots il y en a qui conviennent, et d'autres qui ne conviennent pas, la même chose arrive dans l'arrangement qu'on en fait. Prenons un exemple dans ce que nous voyons tous les jours dans l'usage de la vie. Un homme dans la colere, dans la joie, dans la douleur, dans la frayeur, dans toute autre passion ou situation fâcheuse, n'emploie pas les mêmes constructions, que quand il réfléchit paisiblement et que rien ne le trouble et ne l'agite. Allons plus loin: qu'un homme, restant dans la même situation d'esprit, raconte à un autre un événement dont il a été témoin, il varie ses phrases et ses gestes, il imite en quelque sorte la chose même qu'il raconte, et, plaçant ses mots sans réflexion, il n'observe d'autre ordre que celui que la nature lui prescrit. Voilà le modele tracé pour les Poëtes et pour les Orateurs dans ce qui regarde non-seulement le choix des mots, mais encore l'arrangement qu'on doit leur donner. Ils doivent imiter et suivre la marche des choses mêmes dont ils parlent. C'est à quoi

ne manque jamais le divin, le très-divin Homere, malgré la contrainte du vers qui chez lui est toujours le même, et le petit nombre des rhythmes qu'il peut employer, (il n'en a que deux, le dactyle et le spondée). il trouve le secret de présenter toujours du nouveau, et de peindre les choses d'une maniere si frappante, qu'on croit les voir de ses yeux. Je ne ferai l'analyse que d'un seul morceau fort court qui pourra s'appliquer à une infinité d'autres.

Lorsqu'Ulysse raconte aux Phéaciens ses aventures, et en particulier sa descente aux enfers, et qu'il leur parle des tourmens que les méchans y endurent, il leur peint entr'autres celui de Sisyphe, condamné par les dieux infernaux à rouler du bas en haut d'une montagne, un rocher énorme, jusqu'à ce qu'il soit venu à bout de l'y fixer, ce qui n'arrivera jamais, parce que quand le rocher est parvenu au sommet, une force secrette le fait retomber aussitôt. Or c'est une chose digne d'admiration, de voir comme le Poëte a su rendre cette image par la construction des mots et l'harmonie imitative.

Καὶ μὴν Σίσυφον εἰσεῖδον κρατέρ' ἄλγε' ἔχοντα·
Λᾶαν βαστάζοντα πελώριον ἀμφοτέρῃσιν
Η'τοι μὲν σκηριπτόμενος χερσίν τε ποσίν τε
Λᾶαν ἄνω ὤθεσκε ποτὶ λόφον. Od. λ. 592.

. . . . . Je vis Sisyphe et cette énorme pierre,
Qu'avec de longs efforts il rouloit sur la terre.
Son corps demi penché, ses bras forts et nerveux
Poussoient au haut du mont ce rocher raboteux.
Il alloit l'y fixer. . . . .

Rochefort.

C'est l'arrangement et la construction des mots, qui présentent ici aux yeux chacun des objets en particulier ; l'énormité du rocher, l'effort pour le mouvoir, la tension des muscles, le déplacement de la masse qui monte à peine ; on ne sauroit assigner d'autre cause de cet effet pittoresque. Or cette construction ne s'est pas faite de soi-même ni par hasard. 1.° Dans les deux vers qui expriment le mouvement du rocher en haut, tous les mots, excepté les deux verbes, sont ou dissyllabes ou monosyllabes. Le nombre des syllabes longues y est double de celui des syllabes breves. Toutes les syllabes y sont larges, épaisses, et comme séparées les unes

des autres par le choc des voyelles et la collision des demi-voyelles et des muettes, et par la nature même des rhythmes, spondées ou dactyles qui ont beaucoup de base et une marche appuyée. Que doivent produire toutes ces choses réunies? le voici. Les monosyllabes et les dissyllabes qui laissent entre eux des intervalles, imitent les temps de chaque effort (*a*). Les syllabes longues qui ont une certaine masse, imitent la résistance, la pesanteur, la peine pour avancer. Les poses entre les noms et la collision des consonnes dures, imitent les instans de repos pour reprendre haleine. La longueur des rhythmes (qui sont tous de quatre temps) imite la tension des muscles et le travail qui fait tourner lourdement la masse qui résiste.

Et pour faire voir que cette imitation n'est pas l'effet de la rencontre ni du hasard, mais un artifice du Poëte qui veut peindre la chose qui se fait, il ne faut que lire la suite;

(*a*) Est quoddam in ipsâ divisione verborum latens tempus. Quint. 608.

quand le rocher retombe, ce n'est plus la même marche du vers : il roule lui-même, et bondit en se précipitant. Car voici ce qu'il ajoute après avoir dit qu'il étoit au moment de fixer son rocher sur la montagne.

. . . . . Τότ' ἀποστρέψασκε κραταιῒς
Αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.

. . . . Mais la roche obstinée
S'échappoit, et soudain vers l'abîme entraînée
Dans le fond du vallon rouloit en bondissant.

Rochefort.

Le vers roule avec le rocher, et semble même rouler devant lui. D'où vient cet effet ? Cela mérite d'être examiné. C'est 1.° que le vers qui exprime la révolution n'a pas un seul monosyllable ; il n'a même que deux dissyllabes, ce qui loin d'allonger les temps, les abrege. 2.° Dans ce vers, qui est de dix-sept syllabes, il y en a dix breves et sept longues seulement, et de celles encore qui ne sont point parfaitement longues. Or la diction est nécessairement rapide quand les syllabes le sont. Le nom d'ailleurs n'y est pas trop séparé du nom, la

voyelle de la voyelle ; la demi-voyelle ne s'attache point à la demi-voyelle ni à la muette, pour arrêter et suspendre l'harmonie.

Il n'y a pas non plus d'intervalle sensible entre les mots ; ils s'entraînent et roulent ensemble comme en pelotons et ne faisant qu'un même mot. Et ce qui doit être admiré surtout, c'est qu'il ne s'y trouve aucun de ces rhythmes plus allongés qui peuvent entrer dans le vers hexametre ; il n'y a ni bacchique ni spondée que celui de la fin. Tous les autres sont dactyles, et dactyles dont la premiere est diminuée d'un *irrationel*, comme on l'a dit, et qui les rapproche du trochée. Or le vers est nécessairement rapide, quand les rhythmes le sont.

On peut faire de pareilles remarques sur quantité d'endroits du même Poëte ; il me suffit d'avoir présenté celui-ci.

Voilà, je crois, les principaux moyens et les plus essentiels pour faire, soit en vers, soit en prose, une composition qui ait les deux qualités, la beauté et l'agrément. Il y a encore quelques menus détails dans

lesquels on ne peut entrer par écrit, à cause de leur petitesse et de leur multitude; je les réserve pour nos explications particulieres, quand nous lirons ensemble les Auteurs.

Il me reste à vous parler des différens genres de composition, et de ce qui en fait le caractere particulier, aussi-bien que des Auteurs qui s'y sont le plus distingués, et d'en donner des exemples. Quand j'aurai traité cet article, je terminerai cet Ouvrage par une question assez peu connue du grand nombre même des gens de lettres : c'est de savoir comment la prose peut ressembler à la poésie sans cesser d'être prose, et comment la poésie peut ressembler à la prose, sans cesser d'être poésie. Car ceux qui écrivent parfaitement, soit en vers, soit en prose, ont à-peu-près les mêmes choses à faire, et les mêmes regles à suivre. Commençons par ce qui doit précéder.

CHAPITRE XXI.

Des diverses especes de Compositions.

IL y a dans les compositions, tant poétiques qu'oratoires, des différences qu'il n'est pas aisé de saisir ni de démontrer avec une exacte précision. Car comme nous avons tous chacun notre caractere personnel et notre physionomie, nous avons aussi notre maniere d'écrire. Cette comparaison nous conduit à une autre. Dans la Peinture, tous les Peintres emploient les mêmes couleurs, mais ils ont chacun leur maniere de les mêler. Il en est de même en fait d'Ouvrages littéraires; tous les Ecrivains, Prosateurs ou Poëtes, emploient les mêmes mots; et ils ne different les uns des autres, que par la maniere de les arranger et de les employer.

Je réduis ces manieres à trois, qu'on nommera comme on le voudra, quand j'en aurai tracé les caracteres; car ne pouvant leur donner des noms qui leur soient propres, je serai obligé de leur en donner de métaphoriques.

J'appelle la premiere composition *austere;* la seconde composition, *élégante et polie*; la troisieme, que je place entre les deux autres, je l'appellerai *moyenne ou commune;* je ne sais même comment caractériser celle-ci, si ce sera par l'exclusion des deux autres, ou si ce sera par leur mélange; peut-être seroit-il mieux de dire qu'en affoiblissant un des extrêmes et en fortifiant l'autre, on en forme des nuances différentes, ou des milieux placés entre les deux extrémités. Car ce n'est pas ici comme dans le systême musical, où la corde du milieu se trouve placée juste entre l'aigu et le grave; il faut ici envisager les choses avec moins de précision et un peu plus confusément, comme quand on regarde un troupeau dans la plaine, ou un côteau, ou d'autres objets semblables. Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre sur cette question. Occupons-

nous de notre objet, et tâchons de marquer les caracteres distinctifs de ces divers genres d'élocution. Je ne dirai que ce qui me paroîtra le plus certain et le moins contestable.

CHAPITRE XXII.

De la Composition austere.

VOICI comme je la caractérise. La composition austere aime à s'appuyer sur des mots larges et pleins, qui, pour ainsi dire, frappent de loin la vue, et sont comme séparés les uns des autres par des intervalles sensibles. Que ces mots soient composés de lettres dures et qui s'entrechoquent, peu lui importe. Elle imite l'architecte qui jette dans les fondations de l'édifice les pierres brutes, telles qu'elles sont, sans être taillées ni polies. Sa maniere est large, elle marche à grands pas, avec de grands mots, et ne hait rien tant que les syllabes breves, qu'elle n'emploie jamais qu'à regret, et forcée par la nécessité. Voilà ce qu'elle veut dans les mots.

Il en est de même des membres de périodes. Elle y emploie les rhythmes les plus forts et les plus marqués, ne

s'embarrasse point que les membres soient égaux ni semblables, ni qu'ils se répondent symmétriquement. Elle veut au contraire qu'ils soient simples, libres, vigoureux, tenant plus de la nature que de l'art, dictés par un instinct vif plutôt que par la réflexion.

Elle se met peu en peine de compasser des périodes dont le sens soit bien complet; et si le hasard lui en fournit de telles, elle ne veut point paroître y avoir pensé. Elle se gardera bien d'y ajouter un mot inutile au sens, pour en arrondir le cercle, et préparer une finale éclatante et d'appareil qui annonce l'art et le soin, ou pour amener le repos juste de la respiration. Elle n'a rien de tout cela, et ne se fatigue point pour ménager de ces sortes d'accords symmétriques (*a*); au contraire, brusque dans ses chûtes, *abrupta*, hardie dans ses

(*a*) Les deux manuscrits cités sont en cet endroit aussi différens l'un de l'autre que du texte imprimé. Nous en avons tiré ce qui nous a paru convenir au sens et à l'objet de ce chapitre.

figures, sans liaisons apparentes, souvent sans articles, quelquefois sans ordre, presque sans fleurs, elle se montre fiere, haute, dédaignant la parure, ou plutôt se parant d'archaïsmes et d'une espece de rouille ou de vernis antique (*a*).

Plusieurs Auteurs, Poëtes, Orateurs, Historiens, ont aimé de préférence ce genre de composition. On peut citer Antimachus dans l'Epopée, Empédocle dans la Physiologie, Pindare dans le lyrique, Eschyle dans la Tragédie, Thucydide dans l'Histoire, et Antiphon dans le genre oratoire. On pourroit tirer de chacun de ces Auteurs beaucoup d'exemples qui ne manqueroient point de faire plai-

---

(*a*) πῖνος qu'on a traduit par *sordes*, *illuvies*; et que nous avons rendu par *espece de rouille antique*, doit se prendre en bonne part. C'est ce qui sent l'antique qui a le goût, la saveur du style antique. Cicéron se félicite de trouver dans les lettres de son fils ce caractere de style, *litteræ πεπινωμέναις scriptæ*; on peut, dit-il, imiter tout le reste, mais ce goût antique, πῖνος, marque de l'érudition et des lettres, *litterarum doctiorem significat*. Lett. à Atti.

sir, ce seroit un champ émaillé de ces fleurs qui naissent au printems; mais outre que cette entreprise nous meneroit loin, elle auroit plus l'air de leçons de l'école, que d'une dissertation littéraire. Cependant pour ne point laisser ce que je viens de dire sans quelque preuve, ni avoir l'air de croire qu'il n'en a pas besoin, je prendrai un certain milieu qui épargnera le temps, sans faire tort à la preuve. Je me bornerai à deux morceaux, l'un de Pindare pour la poésie, l'autre de Thucydide pour la prose.

Commençons par le Poëte, voici un morceau de ses dithyrambes.

Δεῦτε. . . . .

« Descendez, habitans des cieux, » venez répandre sur nous vos bienfaits. Parcourez cette ville sacrée » parfumée d'encens, et parée de ses » plus riches ornemens, en votre » honneur. Quittez les palais de l'Olympe, venez avec la plus belle » des Graces, visiter le dieu couronné de lierre que je célebre pour » la seconde fois par mes chants. Les

» mortels le nomment tantôt Bromios,
» tantôt Eriboas. Chantons le dieu
» né du plus grand des dieux, et de
» la nymphe Sémélé, fille de Cad-
» mus. Le rameau du palmier n'est
» pas ignoré du Poëte divin, lors-
» que les heures ouvrent leurs palais
» dorés dans les cieux, et que les
» plantes odorantes parfument le prin-
» tems. Alors la douce violette em-
» bellit la terre, et s'unit à la rose
» pour couronner les immortels. Que
» la flûte accompagne mes chants :
» célébrez la belle Sémélé, et les
» noeuds flottans de sa noire cheve-
» lure. »

Quinconque aura quelque teinture de l'éloquence, conviendra sans peine que ce style est grave, nerveux et austere; qu'on y sent une certaine âpreté noble, une espece de mordant qui ne déplaît pas. La marche est lourde et appuyée; l'harmonie est lente et comme retardée par son propre poids. Elle n'a rien de ce gracieux qui s'insinue, ni de ces beautés qui brillent; on ne voit par-tout qu'un certain goût antique et sévere. Comment et par quels moyens cette composition produit-elle cet effet?

Car ce n'est point l'ouvrage du hasard. Je vais tâcher d'en développer l'artifice.

Le premier vers de cette piece est composé de quatre mots, d'un verbe, d'une préposition et de deux noms: Δεῦτ' ἐν χορὸν ὀλύμπιοι. Le verbe et la préposition s'unissent par la synalephe, et forment un son qui n'est point désagréable; mais le nom qui suit a quelque chose de dur à l'oreille: ἐν χορὸν n'est rien moins que coulant, parce que la préposition se termine par la demi-voyelle ν, et que le nom commence par la muette χ, deux lettres qui ne sont pas faites pour joindre leurs sons dans une même syllabe, et qui, appartenant à deux syllabes différentes et ne pouvant s'unir, laissent nécessairement entr'elles un vuide qui les sépare. C'est ce qui donne à ce premier membre une sorte d'âpreté. Au reste, j'entends ici par *membres*, non les divisions artificielles qu'Aristophane ou d'autres Grammairiens ont mises dans les odes, mais celle que la nature même et le sens prescrit, et que les Orateurs emploient dans leurs périodes.

Le membre suivant: Ἐπί τε κλυτὰν πέμπετε

πέμπετε χάριν, séparé du premier par un vuide sensible, renferme plusieurs sens qui se choquent mutuellement. Il commence par un ε, et le membre précédent est terminé par un ι; or ces deux voyelles ne se réunissent point par la synalephe, et jamais l'ι ne se trouve avant l'ε dans la même syllabe. Il y a donc un hiatus ou un silence entre ces deux voyelles, ce qui leur donne plus de force et de consistance. Ἐπί τε, ces deux conjonctions par où commence le membre (à moins qu'on ne veuille appeler la premiere préposition) suivies de κλυτάν, rendent la construction dure, et la syllabe κλυ, breve de sa nature, et pourtant plus longue qu'une breve ordinaire, parce qu'elle comprend de plus une muette et une semi-voyelle, forme par cette brieveté équivoque, jointe à la dureté des consonnes, une sorte de nœud et d'obstacle pour l'oreille. Qu'on ôte le κ, et qu'on dise ἐπί τε λύταν, il n'y a plus ni obstacle ni dureté. Après κλυτάν vient le verbe πέμπετε, dont l'initiale ne se marie point avec la finale du mot précédent. La voix s'arrête sur le ν, et après avoir eu le passage fermé par les levres, elle

ne fait entendre le π qu'en s'échappant, de maniere que le ν et le π ne peuvent aller ensemble, la conformation de la bouche ne permettant pas que ces deux lettres soient proférées par le même organe, ni par deux articulations simultanées. L'une s'articule en portant la langue au palais, un peu au-dessus des dents, et laissant aller l'aspiration par le nez; l'autre en fermant la bouche sans mouvoir la langue, et poussant au-dehors l'aspiration comme par explosion, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus. Or, cette séparation d'organes et d'articulations demande plus de tems et semble retarder la phrase, et lui ôter son poli et sa facilité. Outre cela la premiere syllabe de πίμπτει n'est rien moins que moëlleuse; elle est au contraire un peu dure, commençant par une muette et se terminant par une liquide. Il en est de même des deux mots χάριν Θίοι, qui sont nécessairement séparés par un petit intervalle, le premier se terminant par la demi-voyelle ν, et l'autre commençant par une muette θ. Or les demi-voyelles ne doivent pas naturellement précéder les muettes.

Vient le troisieme membre : πολύβατον οἵτ' ἄστεος ὀμφαλὸν θυόεντα ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθήναις οἰχνεῖτε. Le mot ὀμφαλὸν terminé par un ν, et suivi de θυόεντα, a la dureté qui a été remarquée plus haut ; et ce mot θυόεντα terminé lui-même par un α, et suivi de ἐν ταῖς ἱεραῖς, qui commence pur un ε, allonge le son de l'α par l'interposition d'un tems assez long.

πανδαίδαλον τ' εὐκλέ' ἀγοραν, est une composition très-dure par le choc violent des lettres. Le ν est joint au τ, une semi-voyelle à une muette ; ce qui laisse un intervalle sensible entre le mot πανδαίδαλον et la syllabe τ'εὐ, qui s'y réunit par la synalephe ; car ces syllabes sont toutes deux longues ; mais la seconde l'est beaucoup plus que l'autre, parce qu'elle absorbe par l'élision deux syllabes, et qu'elle renferme une muette et deux voyelles. Qu'on ôte le τ' et qu'on lise πανδαίδαλον εὐκλέ' ἀγόραν, le vers y sera de même, et la cadence en sera beaucoup plus légere et plus libre.

Les mêmes observations ont lieu sur ἰοδέτων λάχετε στεφάνων, deux demi-voyelle ν et λ qui ne peuvent gueres se joindre par leur nature, puis-

qu'elles ne peuvent être articulées par le même organe. Les mots qui suivent, chargés de syllabes longues, semblent séparés par des intervalles; στιφάνοι τῶν ἰαριδρέπτων: ces syllabes, qui excedent la mesure, se heurtent et s'écartent réciproquement. La derniere syllabe de στιφάνων, qui comprend deux demi-voyelles et une voyelle longue par sa nature, est encore suivie d'une autre syllabe en trois lettres, τῶν, dont une muette, une voyelle longue et une demi-voyelle; ce qui opere nécessairement un écartement dans les articulations, par la longueur même des syllabes et par le choc des lettres ν et τ, dont les sons ne peuvent s'allier naturellement par les raisons que nous avons dites. Le mot λοιβᾶν terminé par un ν, se joint à un mot qui commence par un δ, δεῦτε νῦν μοι; et à cet autre, σὺν Ἀγλαΐᾳ, qui se termine par un ι, se joint ἴδετε qui commence aussi par un ι. On trouvera dans cette ode, si on veut l'examiner d'un bout à l'autre, une quantité de choses pareilles; je n'en dirai pas davantage, afin de pouvoir aussi m'arrêter sur Thucydide.

Voici le commencement de sa préface.

» autre peuple plus fort. Comme il
» n'y avoit ni liaison ni commerce
» entre les peuples, ni par terre ni
» par mer, et que chacun ne culti-
» voit le sol que pour entretenir une
» vie pauvre et misérable; ils ne
» daignoient pas même planter des
» arbres dont un autre auroit re-
» cueilli le fruit. Ainsi ils quittoient
» aisément leurs habitations, assurés
» qu'ils étoient de trouver par-tout le
» peu dont ils avoient besoin pour la
» nourriture de chaque jour. »

On ne trouvera point dans ce discours, de ces constructions adoucies et polies avec soin, qui s'insinuent dans l'oreille sans qu'on s'en apperçoive; on y sent au contraire de la résistance, de l'âpreté, une certaine densité qui semble forcer le passage: point de graces théâtrales ni d'appareil. C'est une beauté fiere et caustique; tout le monde le sent, il n'est pas besoin d'en avertir, sur-tout quand l'auteur en avertit lui-même.
« Je n'ai pas écrit, dit-il, pour plaire
» à l'oreille ni pour remporter le prix
» sur des rivaux, mais pour laisser
» un monument à la postérité. »

Quel est l'art et le secret de cette

composition antique et sévere ? Je vais tâcher de le dire en peu de mots. Ceux qui sont faits pour réussir en ce genre, jugeront aisément du plus par le moins.

Tout en commençant, le mot ξυνέγραψε joint à Ἀθηναῖος, présente une articulation imparfaite ; car le σ ne peut se joindre avec le ξ, ni faire avec lui une même syllabe ; il y a nécessairement un petit silence entre ces deux lettres, ce qui est dur et blesse même l'oreille ; il en est de même des lettres ν, τ, π, κ, qui suivent, et dont la premiere, répétée quatre fois, frappe fortement l'oreille et tourmente la construction, τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων. Il n'y a pas là un seul mot qui ne doive être prononcé de suite et d'une haleine, du commencement à la fin, pour que les mots qui se suivent ajent leur articulation nette et entiere. La position et la réunion des voyelles à la fin du membre, καὶ Ἀθηναίων, semble encore allonger les sons et les séparer les uns des autres ; car l'ι et l'α ne peuvent se mêler pour faire une diphtongue.

Et dans la seconde période, le

premier membre, Ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου, un peu plus adouci que le reste, est suivi sur le champ d'un second membre qui irrite l'oreille et la dilate par des sons écartés eux-mêmes les uns des autres ; καὶ ἐλπίσας μέγαν τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων. Trois voyelles à peu de distance les unes des autres, se heurtent et empêchent l'oreille de saisir la continuité de la phrase ; enfin la période qui se termine par ces mots, τῶν προγεγενημένων, n'a pas une chute convenable ni arrondie ; elle n'a point son couronnement final, et seroit aussi-bien le commencement de la période suivante, que la fin de celle qui la précede.

C'est encore la même chose dans la troisieme période. Elle marche sans être appuyée ni circonscrite par la construction. Τὸ δὲ καὶ διανοούμενον, sont des mots dont les voyelles et les demi-voyelles se heurtent et produisent la dureté.

En un mot, dans douze périodes que j'ai citées pour exemple, si on vouloit les mesurer sur la respiration, aussi-bien que les trente membres ou environ, qu'elles contien-

nent, à peine y trouveroit-on six ou sept constructions un peu régulieres et arrondies. On y trouveroit plus de trente hiatus ou concours désagréables de voyelles, et un si grand nombre de demi-voyelles et de muettes durement accouplées et dures à prononcer, qui rompent et arrêtent le cours des phrases, qu'il n'y a presque point de mot qui n'ait quelqu'une de ces entraves.

Et dans les membres comparés entre eux, nul accord, nulle symmétrie, nul ensemble. Les périodes sont inégales, les figures outrées, l'ordre souvent négligé. Voilà les caracteres d'une composition austere et mâle. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'entrer dans un plus grand détail.

CHAPITRE XXIII.

De la Composition élégante et fleurie.

VOICI maintenant quels sont les caracteres d'une composition élégante et fleurie.

Cette composition n'exige point que les mots aient une apparence frappante, ni que les phrases aient une marche appuyée et ferme, ni qu'entre les sons il y ait des intervalles sensibles, parce qu'elle n'aime ni la lenteur grave ni les retardemens. Elle veut au contraire que les mots glissent avec légéreté, qu'ils s'attirent les uns les autres, et s'entraînent par leur liaison mutuelle comme les flots d'un ruisseau, qu'ils ne forment qu'une même chaîne dont on sente la continuité : effets qui résultent de la douceur des liaisons, de la justesse des jointures, qui ne laissent aucun vuide entre les sons ; c'est un tissu de soie orné de broderies, ou un tableau dont les cou-

leurs brillantes sont encore relevées par les ombres. Elle veut de plus que les mots soient sonores, doux et délicats, qu'ils aient une certaine fraîcheur de vierges, παρθένια. Elle fuit les syllabes fortes dont les lettres se heurtent, et se garde bien de risquer aucune expression qui puisse paroître nécessaire.

Non-seulement elle lie et accorde les mots avec les mots, elle unit aussi les membres avec les membres, et les termine tous avec une certaine grace; ils n'ont ni plus ni moins d'étendue qu'il ne convient, et la période est toujours renfermée dans l'étendue de la respiration. Chez elle on ne souffre point de discours sans périodes, ni de périodes qui n'aient plusieurs membres, ni de membres sans symmétrie. Les rhythmes qu'elle emploie ne sont pas les plus étendus, mais les plus légers, ou ceux qui tiennent le milieu; et les finales des périodes toujours nombreuses, tombent comme à-plomb au point précis. Elle fait pour ses périodes précisément le contraire de ce qu'elle fait pour ses mots; elle enlace ceux-ci, et les incorpore, pour ainsi dire, les uns dans les autres; mais

ses périodes, elle les détache de maniere qu'on les voie de loin, et comme sur une éminence. Quant aux figures, celles qui ont l'air ancien, qui ont trop de gravité, trop de poids, un peu de rouille, elle les dédaigne, elle ne veut que de celles qui ont de la douceur et une certaine mollesse qui flatte et qui séduit. En un mot, elle est l'opposé de la constitution austere, sur laquelle il n'est pas besoin de revenir.

Les Auteurs distingués dans ce genre, sont Hésiode parmi les Poëtes héroïques; parmi les lyriques, Sapho, Anacréon et Simonide; parmi les tragiques, je ne vois qu'Euripide. Je n'en vois aucun parmi les Historiens, si ce n'est Ephore et Théopompe. Mais parmi les Orateurs, il y a Isocrate; ce sera celui-ci et Sapho qui me fourniront ici le peu d'exemples dont j'ai besoin.

Ποικιλόφρον ἀθάνατ᾽ Ἀφροδίτη.....

« Déesse savante dans l'art de » domter et de séduire les amans, » immortelle Vénus, fille du grand

» Jupiter, ne m'abandonnez pas dans
» ma douleur. Venez en ces lieux,
» si jamais vous daignâtes entendre
» mes vœux, et quitter vos palais
» dorés pour secourir Sapho. Vos ai-
» mables passereaux avec leurs ailes
» rapides, emporterent votre char lé-
» ger dans les airs. Ils parurent à mes
» yeux dans l'instant, et vous, sou-
» riant avec vos graces immortelles,
» vous me demandez quels sont mes
» maux, et pourquoi je vous invoque
» avec tant d'ardeur, ce que je dési-
» re, ce que veut mon esprit insensé,
» quel est le cœur que je veux tou-
» cher! Qui t'a offensé, Sapho, S'il
» te fuit, bientôt il te poursuivra;
» s'il a refusé tes dons, il s'empres-
» sera de t'en offrir lui-même; s'il
» a dédaigné tes vœux, il t'adressera
» les siens. Venez donc, venez déli-
» vrer mon cœur de ses tourmens;
» faites ce que mon cœur désire,
» et combattez vous-même pour
» moi. »

La grace et la douceur de cette poésie viennent de la douceur de la composition, et de l'arrangement des mots. Ils sont tellement serrés et

comme enlacés les uns avec les autres, qu'ils ne font, pour ainsi dire, qu'un même mot, tant la liaison des lettres est intime et naturelle. Les voyelles sont distribuées si heureusement parmi les semi-voyelles et les muettes qui précedent ou qui suivent, que nulle voyelle ne concourt avec une autre voyelle, ni une semi-voyelle avec une autre semi-voyelle. A peine en épluchant toute l'ode, ai-je rencontré parmi tant de noms et de verbes, cinq ou six demi-voyelles accolées, et encore ne rendent-elles pas l'expression trop dure. Il y a à-peu-près autant de rencontres de voyelles; peut-être y en a-t-il un peu plus d'un membre de période à un autre membre. Doit-on s'étonner après cela que le style de cette ode soit doux et coulant, vu le parfait accord des sons dont elle composée?

Je pourrois marquer encore d'autres proprietés de ce genre de composition, et multiplier les exemples; mais je crains les répétitions et les longueurs. Vous pourrez vous-même, mon cher Rufus, dans votre loisir, et quand vous le jugerez à propos, réfléchir sur chacun des objets que je

vous ai présentés, et analyser d'autres exemples. Quant à moi j'en ai assez dit pour ceux qui pourront m'entendre.

Il me reste à examiner la maniere d'un Orateur, qui s'est exercé singuliérement dans ce genre de composition. Je veux parler d'Isocrate, qui, selon moi, l'emporte infiniment sur tous les autres Ecrivains en prose, par l'élégance, la finesse, la douceur de ses constructions. Le morceau est tiré de son aréopagitique.

πολλοὺς ὑμῶν . . . .

« Vous serez surpris, sans doute, » Messieurs, du dessein que j'ai formé » de vous adresser aujourd'hui un » discours sur les dangers de notre » République, comme si notre situa- » tion avoit dans ce moment quel- » que sujet d'inquiétude ou d'alar- » mes. Nous avons plus de deux cents » vaisseaux; tout est en paix autour » de nous; nous sommes les maîtres » de la mer : nous avons des alliés » en grand nombre, tout prêts à em- » brasser notre défense; on nous

» paie des tributs considérables : une
» quantité de villes nous obéissent ;
» que pouvons-nous craindre ? c'est
» à nos ennemis à s'inquiéter et à
» songer à leur conservation. »

« Voilà, Messieurs, quelles sont
» vos pensées ; c'est ce qui vous ins-
» pire cette haute confiance que vous
» avez : et qui vous empêchera de
» faire attention à ce discours que je
» vous adresse. »

« Mais c'est cette confiance même
» qui me cause à moi les plus vives
» inquiétudes. Je vois que les Etats
» les plus florissans, ou qui croient
» l'être, se livrent aux mauvais con-
» seils, et qu'ils sont d'autant plus
» exposés aux dangers, qu'ils sont
» dans la plus profonde sécurité. Les
» biens ni les maux ne se perpétuent
» point par eux-mêmes ; au contraire
» la prospérité engendre l'imprudence
» et l'orgueil, et la modération et la
» sagesse accompagnent la pauvreté ;
» et je ne puis dire laquelle des deux
» situations un pere sage désireroit
» laisser à ses enfans. Mais celle qui
» paroît à fuir, se porte souvent au
» plus haut degré de bonheur, et
» l'autre, qu'on recherche avec ar-

» deur, éprouve souvent les plus fâ-
» cheux revers. »

Tout se tient dans ce discours : c'est par-tout la même couleur ; les mots n'y sont point placés d'une maniere trop apparente, ni séparés des autres mots par des intervalles ; tout se meut et se touche : c'est l'eau vive qui roule continuellement ses flots. Les liaisons sont douces, aisées, naturelles ; l'oreille la moins savante n'a pas besoin d'en être avertie. Or il est aisé de montrer que ces effets ne sont produits que par les causes que j'ai indiquées. Difficilement trouveroit-on dans le morceau que je viens de transcrire, aucun hiatus ou concours de voyelles, et je crois même qu'on n'en trouveroit point dans tout le discours, à moins qu'il n'y en ait quelqu'un qui m'ait échappé. Il en est de même des demi-voyelles et des muettes ; il est rare qu'elles se touchent ou se froissent les unes contre les autres. C'est ce qui produit cette douceur moëlleuse de l'élocution. Qu'on y joigne la symmétrie des membres des périodes, et le cercle même des périodes soigneusement arrondies ;

qu'on y ajoute l'espece des figures choisies avec soin, et dont la plupart ont une certaine grace de jeunesse, les antitheses, les comparaisons, les cadences rimées et les autres ornemens semblables, faits pour l'appareil et le panégyrique. Mais à quoi bon m'étendre davantage? il me semble que je me suis arrêté assez long-tems sur cette matiere.

CHAPITRE XXIV.

De la Composition moyenne ou qui tient le milieu entre la composition austere et la Composition élégante et fleurie.

LA troisieme espece de composition que nous avons appelée moyenne, faute d'autre nom plus juste, n'a point à elle une forme qui lui soit propre, puisqu'elle est un mélange des deux autres, fait dans une certaine proportion. C'est un choix de ce que les deux autres ont de meilleur, ce qui, selon moi, doit lui donner le prix ; car le point de la perfection est dans le milieu : il y est dans la vie humaine, dans les vertus, dans les arts, dans tout. Aristote l'a dit, et c'est le sentiment de son école. Au reste je n'envisage ici cette espece mixte qu'en général, comme je l'ai dit plus haut, et non dans toutes ses nuances qui sont en grand nombre.

Ceux qui ont embrassé ce genre, ne se sont pas tous attachés aux mêmes parties, ni ne les ont pas traitées de même; ils en ont affecté ou négligé quelques-unes, les uns d'une façon, les autres d'une autre; mais tous n'en ont pas moins mérité l'estime des connoisseurs.

Le premier de ce genre, le plus excellent, le Coryphée, est Homere sans contredit. C'est l'Océan d'où sont sortis les fleuves, les fontaines, les mers. Par-tout, dans quelque endroit qu'on le prenne, il possede au plus haut degré la composition austere et la composition élégante et polie. Tous les autres Ecrivains qui ont travaillé dans ce même genre, quand on les compare avec ce Poëte, on les voit loin de lui dans la carriere; quoique si on les considere sans les comparer, ils méritent encore notre admiration. Tels sont Stésichore et Alcée dans le lyrique, Sophocle dans le tragique, Hérodote dans l'Histoire, Démosthene dans l'oraison, et parmi les Philosophes, du moins selon mon opinion, Démocrite, Platon et Aristote. Il seroit assez difficile d'en nommer d'autres qui aient su mieux qu'eux,

faire un heureux mélange des couleurs. Je n'en dirai pas davantage. Je n'ajouterai pas même d'exemples, parce que les idées assez claires n'ont pas besoin de développement.

D'après tout ce qui vient d'être dit, on jugera aisément que l'art de bien dire, n'est pas un art facile. Démosthene en étoit persuadé. Mais si on apprécie la gloire qui en revient, et les fruits qu'on en recueille, les efforts même et le travail se changeront en plaisir. Que les Epicuriens en pensent tout ce qu'ils voudront, ce bel axiome de leur Maître, qui leur apprend *qu'il ne faut pas se donner de peine pour bien écrire*, n'est bon que pour autoriser la paresse et la sottise de ceux qui ne craignent pas de manquer à chaque moment de goût et de sens commun.

CHAPITRE XXV.

Comment la Prose peut ressembler aux Vers.

Ces matieres finies ; je pense, mon cher Rufus, que vous désirez d'apprendre comment il est possible que la prose ressemble à de beaux vers, ou à des vers lyriques, et comme un beau poëme et un poëme lyrique peuvent ressembler à de la belle prose.

Commençons par la prose, et prenons celle de l'Orateur qui a le plus emprunté de la Poésie. Je voudrois en citer plusieurs autres, mais je n'ai pas assez de tems pour les citer tous.

Qui peut disconvenir que les oraisons de Démosthene, sur-tout ses philippines et ses plaidoyers, ne ressemblent à de vraies poésies ? Je ne veux en donner pour exemple, que l'exorde d'un de ses discours, Μηδεὶς

ὑμῶν, ὦ ἄνδρες ..... « Que personne de » vous, Messieurs, ne s'imagine » qu'il y ait la moindre animosité » dans cette accusation que j'intente » contre Aristocrate, et que je cher» che à me faire un ennemi gratuite» ment et sans de justes causes. Il » est question aujourd'hui de vous » assurer la jouissance de la Cher» sonnese, d'empêcher qu'on ne vous » trompe et qu'on ne vous enleve de » nouveau cette possession. Voilà » mon unique objet ».

Je vais essayer de vous expliquer ma Poésie sur ce morceau. Quoique ceci ressemble un peu aux mysteres sacrés qui ne doivent pas être révélés au vulgaire, et que je pourrois dire, usant de la formule de l'Hiérophante: *Loin d'ici les oreilles profanes, je n'adresse ces paroles qu'à ceux qui sont initiés aux mysteres de l'éloquence.* Car il y a des gens qui, faute de les connoître, se moquent des choses les plus vraisemblables, et qui peut-être le font impunément, ou ne sentant pas leur erreur. Mais voici ma pensée.

Il n'est point de discours, s'il est sans vers, qui puisse avoir les graces poétiques ou lyriques par l'arrange-

ment même des mots (*a*), puisque la partie même du choix des mots poétiques qui font tant d'effet dans la poésie (car il y a une langue poétique à part, composée de mots étrangers, figurés, forgés exprès, etc. qui embellissent merveilleusement la poésie), a été employée jusqu'à satiété par divers Auteurs, entre autres par Platon, dans la simple prose. Mais je n'en parle point aujourd'hui ; je m'arrête à l'arrangement seul qui peut être tel, qu'il donne aux mots les plus communs, les plus ordinaires, les moins poétiques, les graces et le sel

(*a*) Le texte de notre Rhéteur nous a paru un peu embarrassé dans cet endroit. Nous avons tâché d'en tirer un sens conforme à sa doctrine. « Le choix des mots poétiques ne donne par lui-même ni vers ni rhythmes ; donc ce n'est pas du choix des mots que dépend la ressemblance de la prose avec la poésie ; c'est donc de l'arrangement seul des mots ? Oui, s'il est tel qu'il en résulte des vers, ou des portions de vers, ou des rhythmes poétiques. » Il ne falloit donc pas dire absolument et sans restriction, que le discours oratoire ne peut ressembler à la poésie par l'arrangement même des mots : *οὐ δύναται κατὰ γοῦν τὴν σύνθεσιν αὐτήν.*

de

de la poésie. Or, comme je l'ai déjà dit, la prose simple ne peut ressembler à un discours versifié et lyrique, à moins qu'elle n'ait des vers et des rhythmes au moins déguisés dans sa composition. Je dis *des vers et des rhythmes déguisés*, parce que si la prose avoit la régularité continue et la marche du vers, elle seroit poëme et non prose. Il lui suffit donc d'être ornée des mesures et des rhythmes poétiques, et alors elle sera poétique sans être poésie, et chantante sans être lyrique.

Quelle sera donc la différence des deux genres? la voici. La Poésie a toujours les mêmes vers, les mêmes rhythmes; elle est astreinte aux mêmes formes dans ses périodes, dans ses strophes (*a*), et

(*a*) D. d'H. emploie quelquefois le même mot dans des sens différens. Ici, par exemple, περίοδος qui signifie ordinairement une pensée renfermée dans plusieurs phrases liées ensemble par le sens et l'harmonie, paroît signifier l'ensemble de la strophe, de l'antistrophe et de l'épode, qui faisoient ce qu'on peut appeler le tour complet, le

lorsqu'elle recommence une autre suite, ce sont encore les mêmes vers, les mêmes rhythmes, la même période, les mêmes strophes, et ainsi en continuant; de sorte que la poésie est liée, enchaînée dans ses mesures, dans ses rhythmes; et c'est ce discours ainsi enchaîné, qu'on appelle ou poésie simplement, ou poésie lyrique.

Il n'en est pas de même de la prose : si elle a des vers, ils sont dispersés, ses rhythmes n'ont point de regle fixe, ni pour la place ni pour le choix; elle n'est astreinte ni aux rapports justes ni aux retours semblables des mêmes formes, de sorte qu'elle est nombreuse et rhythmique, parce qu'elle a des nombres et des rhythmes; mais elle n'est point vers, parce qu'elle n'a pas les mêmes rhythmes dans toutes ses phrases, et que les rhythmes n'y sont point placés dans les mêmes rapports respectifs (*a*).

---

cercle du chant lyrique. C'étoit un couplet de trois stances. M. Burette a eu cette idée. Voyez le t. X. des Mém. de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres, page 246.

(*a*) Cùm (Orator) vinxit sententiam

Voici donc ce que j'entends par prose mesurée, celle qui a quelque chose des agrémens de la poésie et des compositions lyriques, et je dis que la prose de Démosthene a été faite sur ce modele.

Cette doctrine d'ailleurs n'est pas tout-à-fait nouvelle. On la trouve chez Aristote, dans le troisieme livre de la Rhétorique, où il traite des nombres du discours oratoire, et où il désigne en particulier les rhythmes qui lui conviennent le plus, et les endroits où ils doivent être placés. Il va même jusqu'à donner des exemples qui confirment ce qu'il avance. Mais qu'est-il besoin d'autorité, quand on a l'expérience qui nous apprend que si on veut jeter dans la prose quelques-unes des graces de la poésie, on doit y mettre des rhythmes (*a*)?

Le morceau de Démosthene que je

---

modis ac formâ, relaxat et liberat immutatione ordinis. Cic. de Orat. page 322.

(*a*) D. d'H. veut quelque chose de plus que des rhythmes, puisqu'il veut des vers déguisés. On va le voir.

viens de transcrire, commence par un tétrametre comique composé d'anapestes, auquel il manque seulement un pied pour le déguiser.

Μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με.

Qu'on y ajoute ce pied au commencement, au milieu ou à la fin, on a un vers anapestique complet, que d'autres appellent aristophanique.

Μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με παρεῖναι.

Ce vers sera pareil à celui-ci.

Λέξω τοίνυν ἀρχαίαν παιδείαν ὡς διέκειτο.

On me dira que cela ne s'est point fait avec dessein, que ce sont des rencontres de hasard, qu'on fait tous les jours de ces vers dans la conversation, je le veux. Mais le membre suivant, si vous rétablissez seulement la seconde élision (ἵνεκα pour ἕνεκ') qui n'est là que pour empêcher le vers d'être reconnu, et pour lier ce

membre avec le suivant, n'est-il pas un pentametre régulier et complet?

Μήτ' ἰδίας ἔχθρας μηδεμιᾶς ἕνεκα.

Semblable à celui-ci :

Κοῦραι ἐλαφρίποδων ἔχνι ἀειράμεναι.

Supposons que ce soit encore un effet du hasard ; cependant en omettant seulement un membre qui est purement prose, et qui est :

Μήκων Ἀριστοκράτους κατηγορήσοντα τουτουΐ.

Le membre suivant présente encore deux mesures de vers :

Μήτε μικρὸν ὁρῶντα τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα·
ἑτοίμως ὄντως ἐπὶ τούτῳ.

Car si on joint ce vers de l'épithalame de Sapho

Οὐ γὰρ ἑτέρα ἦν παῖς, ὦ γαμβρέ, τοίαυτα,

avec les trois derniers pieds de ce tétrametre comique qu'on appelle anapestique,

Ὅτ' ἐγὼ τὰ δίκαια λέγειν ἠξίουν, καὶ σωφροσύνη νενόμισται.

y compris la syllabe finale en cette maniere :

Οὐ γὰρ ἕτερα ἦν παῖς, ἃ γαμβρὶ, τοιαῦτα, καὶ σωφροσύνη νενόμισται.

il n'y aura nulle différence, la phrase est absolument la même.

Μήτε μικρὸν ὁρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα, ἑτοίμως ὄντας ἐπὶ τοῦτο.

Ce qui suit est de la même mesure qu'un ïambe trimetre dont on a ôté le dernier pied.

προάγειν ἐμαυτὸν εἰς ἀπέχθειαν.

Qu'on y ajoute un pied, le vers est complet.

Προάγειν ἐμαυτὸν εἰς ἀπέχθειαν τινι

Mais que ce soit encore l'ouvrage du hasard, non celui du travail et du dessein, que dira-t-on du membre suivant qui est un trimetre parfait ?

ἀλλ' εἴπερ ἄρ' ὀρθῶς ἐγὼ λογίζομαι.

Il ne s'agit que d'allonger la premiere de ἄρα, et de s'arrêter avant καὶ σκοπῶ, qui a fait disparoître le vers.

Le membre suivant, composé d'anapestes, s'étend jusqu'au huitieme pied.

Περὶ τῦ τὴν χειροτονίαν ἔχειν ἀσφαλῶς ὑμᾶς,
καὶ μὴ παρακρουσθέντας.

C'est le même vers que celui-ci d'Euripide :

Ὦ Βασιλεῦ χώρας τῆς πολυβώλου, Κισσεῦ, πεδίον
πυρὶ μαρμαίρει.

Et le reste de ce membre est encore un ïambe trimetre, auquel il ne manque qu'un pied et demi : le voici dans son entier :

ἀποστερηθῆναι πάλιν αὐτῆς ἐν μέρει.

Dira-t-on que tant de vers de tant d'especes se sont présentés d'eux-mêmes, que l'Orateur n'y a point pensé? Je puis d'autant moins le croire, que la suite est tout dans le même goût.

remplie de pieds et de vers de toute espece (*a*).

Mais voyons une autre oraison, celle de la couronne, qui est si divinement écrite, et, selon moi, la plus belle de l'Orateur.

Tout en commençant je vois un crétique, ou si on veut, un péon (car il ne différe point des rhythmes à cinq temps (*b*).) Il n'est pas assurément là par hasard, enlacé comme il l'est dans le membre de la période : τοῖς θεοῖς εὔχομαι πᾶσι, καὶ πάσαις. Cette phrase n'est-elle pas semblable à ce vers-ci :

Κρησίοις ἐν ῥυθμοῖς παῖδα μέλψωμεν.

Pour moi il me semble : car à l'exception du dernier pied, c'est précisément la même chose. Que ce soit encore du hasard ; mais le suivant est

(*a*) Ce seroit peut-être une raison de plus pour croire que c'est l'effet du hasard, ou seulement d'un certain instinct de l'oreille.

(*b*) Le péon est de trois breves et une longue, *dŏmŭĕrūnt ; sōnĭpēdēs ;* le crétique d'une breve entre deux longues.

un ïambe juste, dont on n'a soustrait une syllabe que pour déguiser le vers; car si on ajoute cette syllabe ; le vers sera parfait.

Ὅσην εὔνοιαν ἔχων ἐγὼ διατελῶ.

Vient ensuite un péon ou crétique de cinq tems : Τῇ τε πόλει καὶ πᾶσιν ὑμῖν, τοσαύτην ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα. A cela près qu'il y a deux pieds dans le commencement, qui sont plus mous et plus foibles (*a*), c'est la même mesure que dans ces vers de Bacchylide :

Οὐχ ἕδρας ἔργον, οὐδ' ἀμβολᾶς.
Ἀλλὰ χρυσαιγίδος Ἰτωνίας
Χρὴ παρ' εὐδαίδαλον ναὸν
Ἐλθόντας ἁβρόν τι δεῖξαι.

(*a*) Cette traduction du mot κατακεκλασμένος est autorisée par celle du même mot, chap. 18, en parlant d'Hégésias. Longin l'a employé aussi dans le trente-septième chapitre de son Traité du sublime, où il dit que le rhythme κεκλασμένος est un rhythme maigre, rompu, mesquin, comme le trochée, le chorée, le pyrrique.

« Ce n'est plus le moment d'at-
» tendre et de différer, il faut se
» présenter au temple de la déesse
» armée de l'égide d'or, et lui offrir
» des présens dignes d'elle (*a*). »

(*a*) Je laisse à ceux qui voudront en prendre la peine, le soin de justifier toutes ces ressemblances des phrases de Démosthène avec les vers auxquels on les compare. Il suffit pour mon objet, qu'il soit clair que D. d'H. veut non-seulement des pieds ou rhythmes dans la prose, mais même des vers qui ne soient qu'un peu déguisés, à dessein de cacher l'art. Il lui est bien aisé d'en trouver de pareils. Il y en a de tant d'especes chez les Grecs ! ils s'y permettent tant de libertés ! D. d'H. lui-même se permet de prendre pour vers des phrases où il manque une syllabe, un pied entier, un pied et demi ; il prend un vers d'une mesure, et y ajoute trois pieds d'un vers d'un autre mesure. Qu'est-ce que tout cela prouve ? Qu'où il y a des mots, il y a des breves et des longues, et par conséquent des rhythmes ; et qu'où il y a des rhythmes, il se rencontre des vers, sur-tout ceux qui se font d'eux-mêmes, comme les ïambiques, tétrametres, trimetres, dimetres, qui admettent toutes sortes de pieds qui sont tantôt complets, tantôt boiteux, tantôt surabondans en pieds ou en syllabes. Toute prose

J'entends d'ici les propos des ignorans et des gens sans lettres, et de cette foule de Grammairiens du bas étage, qui ne connoissent ni la voie ni l'art, auxquels je veux pourtant répondre, ne fût-ce que pour leur faire voir que je ne crains point leurs attaques.

Quoi, vous disent-ils, vous croyez que Démosthene s'est rendu assez misérable pour compter et choisir l'un après l'autre ses prétendus vers et ses rhythmes, comme un ouvrier qui fait une piece de marquetterie ; qu'il s'est donné la peine de jeter comme dans un moule, tous les membres de ses périodes, tournant et retournant tous ses mots, calculant les valeurs et les temps de chaque syllabe, les cas des noms, les terminaisons des verbes et toutes leurs inflexions, tourmentant ainsi sa vie? C'est accuser de sottise et de puérilités un si grand homme.... « Voilà le ton avec le-

à ce compte est un tissu de vers ; *nihil est in prosâ scriptum quod non redigi possit in quadam versiculorum genera, vel in membra.* Quint. IX, 4. 599.

quel on nous attaque, mais il est aisé d'y répondre. »

Et d'abord il est absurde de dire qu'un homme qui a obtenu une si grande groire, une gloire à laquelle aucun Orateur n'étoit parvenu avant lui, qui alloit livrer au temps et à l'envie des ouvrages immortels, que cet homme n'ait pas laissé échapper une pensé, pas un mot, sans l'avoir pesé et placé avec réflexion, dans un siecle sur-tout où les Auteurs se piquoient, non pas d'écrire, mais de buriner, de sculpter leurs ouvrages. Je parle d'Isocrate et de Platon, dont l'un a employé dix ans, selon ceux qui disent le moins, à composer son panégyrique; et l'autre, à quatre-vingt ans encore, ne cessoit de polir et retoucher ses dialogues. Tout le monde sait qu'à la mort de celui-ci on trouva sur ses tablettes differentes leçons de ce commencement de ses livres sur la République: *hier je descendois au Pyrée avec le fils d'Areston.* Qu'y auroit-il d'étonnant qu'avec de tels exemples, Démosthene se fût appliqué d'une maniere toute particuliere à rendre son style coulant et nombreux, à juger avec scrupule cha-

cun de ses mots, chacune de ses pensées, pour ne rien abandonner au hasard? Un Peintre, un Sculpteur, dont les ouvrages ne peuvent durer qu'un temps, se donnent des peines infinies pour marquer les veines, les plumes, le poil follet, et d'autres détails infiniment petits et minutieux; et on croira qu'un grand homme dont les Ouvrages étoient faits pour l'immortalité, qui traitoit dans ses discours les plus grands intérêts, n'a pas pu porter ses attentions sur les plus petites parties de son travail! Je crois cette réponse peu susceptible de réplique. Mais voici ce que j'ajoute encore.

Quand Démosthene encore jeune commença à se livrer à l'étude de l'éloquence, il est très-vraisemblable qu'il examina avec soin tout ce qui pouvoit avoir rapport a cet art. Mais quand une fois il fut fortifié par l'exercice et le temps, et qu'il eut dans son esprit ses modeles tracés comme des empreintes, l'habitude seule lui suffit pour pratiquer les regles, ce qui arrive dans tous les arts. Un joueur de cythare, de flûte ou d'autre instrument exécute sur le champ et sans

peine des morceaux de musique qu'il n'a jamais vus; parce que le long usage lui a appris a connoître la valeur des notes et la position des doigts. Or ses yeux et ses doigts n'ont pas eu tout d'un coup cette facilité d'exécution. L'habitude n'est venue que par le long travail, et ne s'est changée en nature que par des efforts long-temps répétés. Mais pourquoi chercher si loin des exemples? Quand nous avons appris à lire, n'a-t-il pas fallu d'abord connoître les noms des lettres, leur figure, leur valeur, ensuite les syllabes, leurs différences, puis les mots et leurs cas, leur quantité longue ou breve, leurs accens, et le reste? Arrivés à ce point, nous avons commencé à écrire et à lire, lentement d'abord, et syllabe à syllabe. Quelque temps après les formes étant suffisamment gravées dans notre mémoire, nous avons lu plus couramment dans le livre élémentaire, puis dans toutes sortes de livres, puis enfin avec une vîtesse incroyable et sans faire acune faute. Voilà ce qui arrive à ceux qui se sont exercés assez long-temps sur l'arrangement des mots et les accords du langage. On sait bien que

ceux qui n'ont pas l'usage d'un art, quel qu'il soit, ne pourront concevoir ni croire qu'un autre puisse l'exécuter heureusement et sans peine. Mais je n'en dirai pas davantage pour répondre à ceux qui se moquent de l'art et des regles.

CHAPITRE XXVI.

Comment la Poésie peut ressembler à la Prose.

QUANT à la ressemblance de la Poésie avec la prose, voici ce que j'ai à dire. Ici comme dans la prose poétique, tout dépend de trois choses : de l'accord et de la liaison des mots, de l'arrangement et de la combinaison des différens membres des périodes, et de l'étendue convenable de ces mêmes périodes.

L'Ecrivain qui veut réussir dans cette partie, doit présenter ses mots et les essayer de plusieurs manieres pour les ajuster entr'eux, donner aux membres de ses périodes une certaine proportion qui ne les fasse point tomber avec les vers, qui au contraire coupe les vers diversement par le sens de la pensée. Quelquefois même il se contentera d'incises plus courts encore que les membres. Il en usera

de même pour les périodes ; il se gardera bien de les faire toutes de la même étendue ni d'une même forme : moins elles se ressembleront, plus la poésie ressemblera à la prose, dont les vers *déguisés* et les rhythmes sont libres et dispersés (*a*).

Ceux qui font des Poëmes en vers héroïques ou en ïambiques purs, et qui par cette raison n'ont qu'une seule espece de vers, ne peuvent changer cette mesure : c'est par conséquent chez eux toujours le même vers et les mêmes rhythmes. Les Poëtes lyriques peuvent au contraire faire entrer dans leurs stances des vers de plus d'une espece, et par conséquent différentes sortes de rhythmes : Cependant, dans les Poëmes même monometres, quand on a l'attention de ne pas scander les vers, et de ne s'arrêter qu'aux différentes divisions du sens et des membres, une partie de la versification disparoît ; les périodes aident à cet effet, quand elles sont variées dans

(*a*) Cicéron a dit : *Eò laudabilior Poëta quòd virtutes Oratoris persequitur cùm versu sit adstrictior.* Cic. 436.

leur longueur et dans leur forme. Mais dans les Poëmes lyriques l'effet en est plus marqué encore, quoique la forme des strophes se répete ; l'inégalité des vers et la diversité de leurs mesures faisant les divisions inégales et différentes, nous empêchent d'y sentir l'ordre des rhythmes, et donnent à cette Poésie la plus grande ressemblance avec la prose. Qu'il y ait des métaphores, des mots étrangers ou anciens, etc. la ressemblance avec la prose n'en est pas moins sensible.

Je ne pense pas qu'on me soupçonne ici d'ignorer qu'un des grands défauts des vers, c'est d'être prosaïques. Je suis bien éloigné de mettre parmi les beautés de la Poésie ce qui la dégrade. Je veux meme faire sentir ici la grande différence que je mets entre ce qu'on doit estimer en fait de discours, et ce qu'on doit mépriser.

Il y a un langage trivial, populaire, entiérement négligé, qu'on emploie dans les conversations futiles, et où l'on dit des riens ; il y en a un autre qu'on peut appeler *civil*, πολίτικος, et qui est fait et préparé avec un certain art. Or je dis que tout ce

qui ressemblera dans les Poëtes à ce premier genre de discours, sera digne de mépris, et que tout ce qui ressemblera au second, sera digne d'estime, et d'être pris pour modele, même dans la Poésie. S'il y avoit deux noms pour ces deux genres de prose, il y en auroit aussi deux pour les deux genres de Poésie ; mais comme il n'y en a qu'un, on pourra dire avec une epithete, qu'un Poëme est beau quand il ressemble à une prose bien travaillée, et qu'il est mauvais quand il ressemble à une prose lâche et négligee. L'identité des noms n'empêche pas qu'on ne distingue la nature des choses et leur essence.

Voici maintenant des exemples qui feront mieux entendre ce que nous venons de dire dans cet article, après lequel je finis. Exemple de la poésie épique :

Αὐτὰρ ὅγ' ἐκ λιμένος προσέβη τρηχεῖαν ἀταρπὸν. *Sortant du port, Ulysse s'avance dans un chantier pierreux.* Voilà le premier membre. Voici le second :

Χῶρον ἀν' ὑλήεντα, *à travers les bois*, qui est plus court que le premier, et qui coupe le vers en deux. Voici la

troisieme : *δι' ἄκριας*, *et des rochers* ; plus court encore, et qui n'est qu'une incise.

ᾗ οἱ Ἀθήνη

πέφραδε δῖον ὑφορβόν, *vers le lieu où Minerve lui avoir dit qu'étoit le fidelle Pasteur*. Ce membre-ci comprend deux demi-vers, et ne ressemble en rien à ceux qui le précedent. Enfin arrive le dernier membre de la période :

ὅς βιότοιο μάλιστα

κήδετο οἰκήων, οὓς κτήσατο δῖος Ὀδυσσεύς.

Qui de tous les esclaves qu'avoit achetés le divin Ulysse, étoit le plus zélé pour les intérêts de son Maître ? lequel membre s'étend au-delà du troisieme vers, et n'est complet que par l'addition du quatrieme.

Et ce qui suit :

τὸν δ' ἄρ' ἐνὶ προδόμῳ εὗρ' ἥμενον.

Il le trouva assis devant sa demeure. Celui-ci encore ne remplit pas tout le vers :

ἔνθα οἱ αὐλὴ

ὑψηλὴ δέδμητο, *où étoit un bâtiment*

élevé. Ce membre-ci n'est pas égal au premier. Le reste de la pensée n'a ni les membres, ni même les incises de la période ; car après avoir ajouté à ce qui précede περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ, *placé dans un lieu découvert*, il n'offre que de simples épithetes, καλή τε, μεγάλη τε, *beau*, *grand*, petits incises plus courts qu'un membre : puis περίδρομος, *autour duquel on pouvoit tourner* : mot qui seul comprend une pensée. La suite est traitée de la même maniere.

Voici des ïambiques d'Euripide :

Ὦ γαῖα πατρὶς, ἣν Πέλοψ ὁρίζεται
χαῖρ', c'est le premier membre :

ὅστε πέτρον Ἀρκάδων δυσχείμερον
ἐμβατεύεις. Le second vient jusques-là.

ἔνθεν εὔχομαι γένος. C'est le troisieme.

Les deux précédens sont plus longs que le vers, celui-ci est plus court.

Αὔγη γὰρ Ἀλέου παῖς με τῷ Τιρυνθίῳ

téméraire : c'est au nom de son fils que j'implore sa veangeance ».

De pareils vers, soit épiques ou lyriques, ressemblent parfaitement à une belle prose, et cela par les raisons que j'ai exposées.

Voilà, mon cher Rufus, le présent que j'ai voulu vous faire ; je n'en avois pas de plus beau à vous offrir. Faites-en usage. Méditez-en chaque jour les préceptes. Car en fait d'art, les leçons ne peuvent faire de dignes athletes sans le travail et l'application. Sans cela, elles sont en pure perte et ne peuvent produire aucune utilité.

RÉFLEXIONS

SUR LA

LANGUE FRANÇOISE,

COMPARÉE avec la Langue Grecque dans quelques points donnés par DENYS D'HALICARNASSE, dans son Traité de *l'Arrangement des Mots*.



RÉFLEXIONS

SUR LA

LANGUE FRANÇOISE,

COMPARÉE, dans quelques points donnés par DENYS D'HALICARNASSE, avec la Langue Grecque.

AVANT que d'entrer dans cette matiere, il est nécessaire de suspendre pour quelques momens les préjugés que nous avons tous en faveur des Grecs et des Romains. Ils ont été nos Maîtres en tout genre. C'est d'eux que nous avons tout reçu : sciences, arts, mœurs, opinions, goût, littérature. Eest-il étonnant qu'ils aient

conservé cet ascendant d'autorité qui ne nous permet pas de nous mesurer avec eux? Nous ne voyons que les avantages qu'ils ont sur nous. Tout ce que nous avons, s'il n'est pas calqué sur ces modeles, est censé mauvais ou médiocre. C'est d'après ce préjugé que nous jugeons notre langue, notre prose, notre poésie. Cependant tous les théâtres de l'Europe retentissent des chefs-d'œuvres de la poésie françoise. Notre langue est devenue le langage commun des Souverains et de toutes les personnes distinguées chez les nations qui nous environnent. Elle n'a même pas eu besoin, comme la langue grecque et la latine, d'être précédée ni introduite chez nos voisins par les conquêtes et la victoire. Elle a été accueillie pour elle-même, pour son propre mérite et pour celui de ses Auteurs, et elle est regardée par-tout comme une portion considérable de ce qu'on appelle les *belles humanités*. On vante la richesse, l'énergie, l'harmonie des langues anciennes; mais on ne songe pas que si ces qualités peuvent convenir aux mots isolés d'une langue, elles appar-

tiennent bien plus au style et à la maniere des Auteurs ; que c'est proprement le génie, le goût et l'oreille de ceux qui écrivent, qui font l'élocution riche, énergique, harmonieuse ; qu'il y avoit chez les Grecs comme ailleurs, des Ecrivains dont le style étoit pauvre, lâche, aride, n'y eût-il que celui d'Hégésias et de ceux qui sont nommés avec lui par Denys d'Halicarnasse. Enfin Malherbe, Corneille, Racine, Despréaux, La Fontaine, Quinault, Rousseau, Bossuet, Fénelon, Fléchier, etc. n'ont-ils pas trouvé dans la Langue Françoise des expressions et des tours capables de rendre leurs idées fortes, hardies, sublimes, leurs idées gracieuses, tendres, délicates ? N'ont-ils pas trouvé les moyens de s'imortaliser par elle, et de l'immortaliser avec eux ?

Au reste, comme dans la matiere qu'a traitée Denys d'Halicarnasse, et qui a fait l'objet de nos réflexions sur la Langue Françoise, il regne une métaphysique assez subtile, et que l'habitude de l'oreille et l'imagination préoccupée peuvent beaucoup influer sur la maniere de penser de chacun,

il doit être permis d'écrire comme pour soi : c'étoit la grace que Cicéron demandoit à Atticus, à qui il se plaignoit de ce que Brutus, qui l'avoit engagé à écrire sur cette matiere, et à qui il avoit adressé son ouvrage, n'étoit pas de son avis. *Sine, quæso, sibi quemque scribere : suam cuique sponsam, et mihi meam; suum cuique amorem, et mihi meum.* Ep. ad Att. l. XIV, ep. 20.

I. Objet de comparaison. Les constructions. Denys d'Halicarnasse prétend dans son chapitre V, qu'il n'y a point de regles dans la nature pour l'arrangement des mots.

Le titre même de ce chapitre offre d'abord à l'esprit un scrupule qui paroît fondé. S'il est vrai qu'il n'y ait point de regles dans la Nature pour l'arrangement des mots dans le discours; sur quoi seront appuyées les leçons, et les regles que l'Auteur va donner à son éleve ? Je n'en dis pas davantage, et je passe à l'examen de la question même.

Il y a plus de trente ans que, ne connoissant pas encore l'ouvrage de Denys d'Halicarnasse, et cherchant

s'il n'y auroit pas quelque regle pour me guider moi-même dans quelques traductions dont je m'occupois, et à cette occasion, comparant la phrase latine avec la françoise, je crus appercevoir la raison de leurs différentes constructions dans le défaut de cas qui est dans notre langue, et dans la multiplicité des auxiliaires dont elle est souvent accompagnée. Faute de cette inflexion qui marque les régimes, quelque place qu'on leur donne dans le texte de la phrase, nous n'avons pas pu dire comme les Latins (ni comme les Grecs) :

Filius amat Patrem,
ou Patrem amat Filius,
ou Patrem Filius amat,
ou Amat Filius Patrem,
ou Amat Patrem Filius.

Il a fallu en françois s'en tenir à cette seule construction : *le fils aime le pere*. Tout autre arrangement changeroit le sens de la phrase ou le rendroit incertain.

D'où j'ai conclu que notre langue étant fixée par ses formes dans l'arrangement de ses mots, et la latine

jouissant de la plus parfaite liberté, ce n'étoit pas chez nous qu'il falloit chercher les loix que la nature prescrit sur l'arrangement des mots, et qu'on ne pouvoit les rencontrer, s'il y en avoit, que dans les langues libres, et qui peuvent dans leurs constructions choisir tel arrangement qu'il leur plaît, pour mieux rendre les sentimens et les pensées.

Ce premier pas fait, je me mis à réfléchir sur les différentes constructions des mots latins, dans des phrases composées de mêmes mots, et à chercher quelles avoient pu être les raisons de ces différences. Un heureux hasard me présenta trois mots latins employés par deux hommes que le tion pouvoit [illegible] très-vif de leur situa- constructions sont entièrement opposées. L'un de ces hommes est Mucius Scevola, qui, parlant à Porsenna, et tenant sa main coupable d'erreur sur un brasier ardent, lui dit : *romanus sum civis*. Peu importoit à Mucius d'apprendre à Porsenna s'il étoit citoyen ou s'il ne l'étoit pas : il suffisoit de lui dire que c'étoit un Romain

qui le bravoit, lui et ses supplices. C'est pour cela que Mucius le frappe par ce mot, *romanus*, qui est si important dans la circonstance, que si nous avions à rendre en François la phrase de Mucius, il seroit employé seul : *je suis Romain.* Le mot de citoyen seroit supprimé comme superflu.

L'autre construction de la même phrase est celle d'un certain Gavius, que Verrès, Gouverneur de la Sicile, fit mettre en croix, et qui regardant l'Italie du haut de cette croix, s'écroit : *civis romanus sum.* Il ne s'agit plus ici du romain ; il s'agit du citoyen dont on a violé les droits, et la phrase pourroit se réduire en françois à ce seul mot : *je suis citoyen. Facinus est vincire civem romanum, propè parricidium necare, quid dicam, in crucem tollere ?*

De cet exemple et de mille autres qui se sont présentés en foule, j'ai conclu que c'étoit un principe dans le langage en général, lorsque la langue s'y prête et le permet, d'offrir à la premiere attention de l'auditeur, l'objet le plus intéressant pour celui qui

parle. Je dis *pour celui qui parle*; parce que c'est l'intention de celui qui parle, qui doit régler sa parole : cela est évident. Par conséquent il doit mettre à la tête de sa phrase, et présenter distinctement et séparément, à la premiere attention de celui qui l'écoute, l'objet qu'il lui importe le plus de placer dans son esprit.

Et comme il y a dans le discours cinq parties qui expriment les idées et les sentimens : le nom substantif qui indique la chose, le nom adjectif qui en indique la qualité, le verbe, qui indique l'action, l'adverbe, qui indique la maniere ou les circonstances de l'action, et l'interjection, qui indique les sentimens que l'on éprouve ; il s'ensuit que ces cinq parties d'oraison doivent, quand la langue le permet, être mises à la premiere place toutes les fois qu'elles portent en elles le premier, le principal intérêt de la phrase pour celui qui parle. Cette conséquence s'est trouvée justifiée par les exemples.

Lorsqu'il s'est agi de l'action, les Latins ont dit : *ferte citi flammas*,

date tela, scandite muros. S'il est question du régime, *arma virumque cano* : s'il s'agit de l'acteur même, *mene incœpto desistere ? Pallasne exurere classem... Ipsa Jovis rapidum jaculata.* Si c'est la maniere ou la circonstance, *vix è conspectu siculæ telluris ; extemplò Eneæ solvuntur frigore membra* ; si c'est le sentiment, *ô Patria ! ô divûm domus ! heu ! fuge, nate deâ.* Je ne puis résister à ces trois vers de Virgile, qui contiennent des exemples de presque toutes ces constructions.

Me me, adsum qui feci, in me convertite
ferrum,
O Rutuli ! Mea fraus omnis, nihil ille nec
ausus,
Nec potuit : tantum infelicem nimium dilexit
amicum.

On observera que tous ces exemples sont tirés d'un Poëte à qui la contrainte du vers pouvoit imposer une construction moins naturelle ? quoique cela n'arrive gueres aux grands Poëtes, qui savent toujours

faire obéir la langue qu'ils emploient. Les Orateurs et les autres Auteurs qui ont mis de la chaleur et de la verve dans leurs compositions, ont toujours été fidelles à cette loi, et ne s'en sont jamais écartés, que dans des cas particuliers où il s'agissoit de ménager la délitatesse de l'oreille, dans quelque partie moins importante de la phrase. Car comme les droits de l'oreille, quelque superbe qu'elle soit, doivent être subordonnés à l'intérêt de celui qui parle, il s'ensuit que les exceptions qui peuvent se faire en faveur de l'harmonie, ne peuvent tomber que sur les endroits les moins intéressans de la phrase, où l'esprit, ayant saisi les objets importans, se relâche vers le repos, et a le loisir de s'occuper d'une cadence qui termine le discours qu'il a compris. *Prima pauci cernunt*, dit Cicéron, en parlant d'harmonie, (parce que sans doute on est alors plus occupé des choses qui vont être dites, que de l'agrément des sons (*postrema plerique*; parce que l'esprit alors, ayant saisi la pensée, se repose et s'amuse à juger les finales, *Quòd aures conti-*

quam vocem secutæ, ductæque velut prono decurrenti orationis flumine, tùm magis judicant, cùm ille impetus stetit, et intuendi tempus dedit. Quintilien, pag. 601.

Je ne donnerai qu'un seul exemple de ce dérangement de construction, seulement pour expliquer ma pensée. *Quousque tandem abutere, Catilina, patientiâ nostrâ? Quem ad finem effrenata illa se jactabit audacia?* Je n'observerai point que les adverbes sont ici à la tête de la période, *quousque tandem, quem ad finem*, parce qu'il s'agit ici d'une patience épuisée, et que c'est la couleur dominante de la période. Je ne parle que de l'harmonie et du déplacement des mots qu'elle cause dans la finale pour satisfaire l'oreille. Selon l'ordre de la nature, *audacia* auroit dû être placé à côté, d'*effrenata*, et après lui, car ici c'est l'adjectif qui est l'objet dominant; parce que c'est le *degré* de l'audace, et non *l'audace* même qui irrite l'Orateur : et comme ces deux mots ne font qu'une même idée avec le degré qui y est ajouté par l'adjectif, ils n'auroient pas dû être séparés. Pour

quoi l'ont-ils été? parce que *jactabit* eût fait une finale maigre et mesquine, et qu'*audacia*, qui finit par un dactyle qui est le plus éclatant des rhythmes, a outre cela trois fois la voyelle *a*, qui est la plus sonore et la plus forte des voyelles, et par conséquent la plus propre pour faire éclater la voix et la colere de l'Orateur : *si verbum asperum erit, cedat hæc oratio numeris, ut fit apud summos græcos latinosque frequentissimè.* Quint. IX. 4.

Et en effet, quel est l'homme qui, tout rempli de son objet, livré au sentiment vif de sa colere, de sa frayeur, songera à arranger sa phsase pour l'harmonie, et ne se jettera pas plutôt sur le mot unique, s'il y en a un, pour exprimer son état et son besoin pressant? C'est l'exemple que donne Denys d'Halicarnasse lui-même dans son chapitre 20. « Prenons, » dit-il, pour exemple ce qui se fait » tous les jours dans les choses de la » vie. Comment parle un homme » dans la colere, dans la joie, dans » la douleur, dans la frayeur, dans » toute autre passion ou situation » fâcheuse? Emploi-t-il les mêmes

» constructions que quand il est pai-
» sible, et que rien ne le trouble ni
» ne l'agite ? Et le même homme,
» quand il raconte un événement dont
» il a été témoin, ne suit-il pas la
» chose même qu'il raconte, et qui
» donne à ses tons de voix, à ses
» gestes comme à ses phrases, la con-
» formation que la nature prescrit ? »
Ainsi parle Denys d'Halicarnasse. La Nature prescrit donc des arrangemens ; il peut donc y avoir des regles sur ce qu'elle prescrit ? Aussi Denys d'Halicarnasse ajoute-t-il : « Voilà
» le modele et la regle tracée pour
» les Orateurs et pour les Poëtes. Ils
» doivent suivre la marche des choses
» mêmes. C'est à quoi ne manque
» jamais le divin Homere. » Je m'arrête à ce mot, qui eût dû empêcher Denys d'Halicarnasse de prendre dans Homere les exemples par lesquels il veut prouver qu'il n'y a point de regles dans la Nature pour l'arrangement des mots. Je vais reprendre ces mêmes exemples pour prouver qu'il y en a. Voici le premier : Ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα πολύτροπον. *Virum mihi cane Musa versutum.* On

conviendra, je crois, que l'objet principal de ce vers n'est pas l'*action de chanter*, qui en soi est assez indifférente : c'est l'objet même de ce chant ; par conséquent ἄνδρα devoit être à la tête comme il y est ; πολύτροπον auroit dû être à côté d'ἄνδρα, mais il a été déplacé par la contrainte du vers, et ἄνδρα est resté seul, comme pour garder et marquer la place de tous deux ; c'est comme dans la période de Cicéron, *effrenata jactabit audacia.*

Μῆνιν ἄειδε θεὰ est de même, comme dans Virgile, *arma virumque cano.* Ἥλιος ἀνόρουσε. Qu'on examine toute la suite de cette phrase poétique, on verra que ἥλιος contient la principale idée.

Dans les exemples suivans que Denys d'Halicarnasse prétend être contraires à ceux-ci, il s'agit de l'action. Par conséquent κλῦτε, *écoutez-moi*, ἔσπετε, *redites-moi*, μνῆσαι, *souvenez-vous*, devoient être à la tête comme ils y sont. Le Traducteur latin a déplacé le dernier de ces verbes, et a tout gâté par ce seul déplacement. *Par superis, memor esto*

tui genitoris Achilles. Que fait au commencement du vers *par superis* qui ne dit rien, et que devient *memor esto* qui étoit l'objet de celui qui parle, et qui est obscurci et comme caché dans le milieu du vers ?

Voici des adverbes à la suite des verbes : τύπτε δ'ἐπιστροφάδην, *il frappoit à coups pressés* ; ἤριπε δ'ἐξοπίσω, *il tomba à la renverse* ; ἐκλίνθη δ'ἑτέρωσε, *il pencha de l'autre côté*. Ce sont trois images. Or dans toute image peinte par traits successifs, l'objet premier et principal est le corps, l'attitude vient après. Comment peindre l'attitude sans le corps ou avant le corps ?

Mais voici, dit Denys d'Halicarnasse, des exemples contraires : βοτρυδὸν δὲ πέτονται, c'est un essaim d'abeilles qui, voltigeant dans les airs, a quelque ressemblance avec une grappe de raisin. Τάχιστα [illegible] φωνήεντα ἐκφαίνει. L'adverbe marche avant le verbe. Mais dans le premier exemple, cet adverbe renferme une comparaison qui est le piquant de l'image ; le Poëte l'a par cette raison présenté le premier. Dans l'autre

exemple, c'est la circonstance du moment, *aujourd'hui*, sur laquelle le Poëte insiste : quand je dis, *j'irai demain à Paris*, mon objet principal est l'action d'aller : quand je dis, *demain j'irai à Paris*, mon objet principal est le choix et la fixation du jour.

Denys d'Halicarnasse cite quatre vers où l'ordre de l'action est suivi ; il suffit d'en traduire un : *la balle fut lancée par la Princesse, elle manqua son but, et la balle tomba dans l'eau.* L'action a sa marche naturelle, la pensée suit l'action, et l'expression la pensée. Mais en voici deux autres où cet ordre n'est pas suivi : *il frappa, levant les bras, il le frappa, après s'être approché.* Assurément, dit Denys d'Halicarnasse, *il faut lever les bras, et s'approcher* avant que de frapper. Mais qui peut douter que l'action de frapper ne soit la seule chose à laquelle on fait attention, et que ces circonstances menues ou même superflues qui l'accompagnent, ne sont qu'une espece de remplissage pour la mesure du vers ?

Denys d'Halicarnasse ne pousse pas plus loin le détail de ses preuves ; nous nous arrêterons ici nous-mêmes, et nous demanderons la permission de renvoyer pour le surplus des nôtres, et pour le développement de ce principe sur les constructions, au tome V des principes de Littérature, édition de 1774.

J'ajouterai seulement que Denys d'Halicarnasse semble accorder un peu trop au mécanisme des mots et au jugement de l'oreille, comme si l'ordre et la marche des idées, les affections plus ou moins vives de celui qui parle, n'influoient pas nécessairement sur l'arrangement des signes qui les représentent aux autres. Il ne voit les mots que comme les ouvriers voient les bois, les pierres, le plâtre qu'ils emploient dans un bâtiment. La comparaison est de lui. Mais il ne l'a pas poussée jusqu'au plan détaillé de l'architecte, quoique l'emploi des matériaux dépende principalement de ce plan. Il avoit senti qu'il devoit y avoir un principe de construction dans la nature ; il l'a cherché, mais dans le gramma-

tical seul, ou tout au plus dans la métaphysique du langage ; s'il se fût porté du côté du moral qui, après tout, fait la base des actions et des pensées humaines ; il auroit trouvé les regles dans l'importance relative des objets ou dans les mouvemens des passions ; et les exceptions, il les eût trouvées dans la délicatesse de l'oreille : c'est là, dans l'esprit, dans le coeur, dans l'oreille, dans ces trois choses ensemble, que réside la science qui *d'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir.*

De tout ce qui vient d'être dit, je conclus que nous devons dans notre langue suivre, autant qu'il est en nous, les arrangemens des mots que pratiquent les Grecs et les Latins ; puisqu'ils ont pu, par le privilége de leur langue, suivre la nature dans leurs constructions ; que nous ne saurions trop les étudier ni les imiter dans cette partie ; et j'ajoute que si on y regarde de près, on verra que nos excellens Auteurs, guidés et souvent dominés par un sentiment vif de la chose qu'ils avoient à exprimer, ont suivi cette regle quand la langue

le leur a permis. Au reste, ce principe, loin de contredire la doctrine générale de Denys d'Halicarnasse sur l'arrangement des mots, ne fait qu'y ajouter une nouvelle importance, et est une nouvelle preuve de la nécessité de la connoître et de l'étudier.

II. Objet de comparaison. *Les Grecs peuvent faire des changemens dans les noms et dans les verbes, pour leur donner une assiette juste, et les lier plus parfaitement entr'eux.* Chap. VI.

Cette opération ne peut pas avoir lieu en françois ; parce que nos mots sont faits et consacrés dans leur forme par un usage que les Ecrivains ne peuvent ni changer ni altérer. La Poésie n'a pas sur ce point plus de privilége que la prose. Mais cela n'empêche pas que nous ne faisions dans notre langue une grande partie des opérations qu'indique Denys d'Halicarnasse dans le chapitre VI. Nous mettons dans nos verbes un temps pour un autre : l'actif pour le passif ; le passif pour l'actif. Nous prênons les substantifs adjectivement, les adjectifs substantivement,

quelquefois adverbialement, les singuliers pour les pluriels, les pluriels pour les singuliers. Nous changeons les personnes, nous varions les finales, tantôt masculines, tantôt féminines ; nous renversons les constructions, nous faisons des ellipses hardies, etc. etc. Tous ceux qui font des vers, savent de combien de manieres on tourne et retourne les expressions d'une pensée qui résiste ; ceux qui travaillent leur prose, le savent de même que les Poëtes. Mais d'ailleurs la conformation de nos mots est telle, que l'art de l'Ecrivain n'auroit rien à y changer, quand il en auroit la liberté, pour les employer heureusement. On le verra dans la suite de ces remarques.

III. Objet de comparaison. *Quatre choses produisent l'agrément et la beauté du discours par l'arrangement des mots : le chant, les rhythmes, la variété, la convenance.* Chap. XI. C'est le précis de l'ouvrage de Denys d'Halicarnasse. L'idée de cette division lui est venue de la comparaison qu'il a faite du discours oratoire avec le chant musical.

Il a vu dans le discours comme dans le chant musical, une suite de sons, les uns plus aigus, les autres plus graves, les uns plus longs, les autres plus brefs, liés ensemble selon certaines regles; il y a vu des rhythmes ou petites mesures, composés diversement de plus ou moins de sons, de plus ou moins de temps, les uns plus longs, les autres plus courts; enfin il a vu que l'un et l'autre s'adressant à l'oreille, portoient l'un à l'esprit des idées, dont résultoient des affections; l'autre, à l'ame des affections, dont résultoient des idées; et que, dans l'un et l'autre genre, le goût exigeoit de la variété et de la convenance; il en a conclu qu'on pouvoit juger de l'un par l'autre, et c'est ce qu'il a fait.

Développons un peu cette idée. Le chant en général est une suite de sons agréables, variés par leur passage du grave à l'aigu, et de l'aigu au grave. Or dans tout discours, s'il est tel qu'il doit être, il y a ces deux choses. 1.° Une succession agréable de sons. On les choisit,

et on y évite le choc des voyelles et des consonnes qui pourroient déplaire à l'oreille. 2.° Il y a une alternative continuelle de sons élevés et des sons graves, par les accens prosodiques et oratoires qui servent à marquer la distinction des mots, celle des idées, des incises, des membres et des périodes, la couleur des figures et les affections de l'ame de celui qui parle. Il y a donc dans le discours oratoire les deux choses qui constituent le chant en général, une suite de sons avec la variété des tons.

Mais il y a plus, ce chant est musical. Qu'est-ce qui distingue le chant musical du plain-chant? Ce sont les mesures ou les rhythmes, et le mouvement. Dans le plain-chant, le mouvement est uniforme, sans mesure marquée; toutes les notes sont égales ou à-peu-près. Dans la musique, il varie selon les genres et les modes; il est partagé en mesures, dont les temps sont égaux en nombre; mais de maniere que ces temps sont plus ou moins réunis ou séparés par le chant, dans la même mesure; dans

la

la mesure de quatre temps, par exemple, le chant peut être marqué par une seule note de quatre temps, ou par deux notes chacune de deux temps, ou par trois, dont l'une de deux temps, et les deux autres d'un temps, ou par quatre, chacune d'un temps.

Or les rhythmes du discours oratoire comportent le même artifice. Les syllabes y répondent aux notes de la Musique. Un rhythme de quatre temps peut y être rempli, sinon par une syllabe, du moins par deux syllabes, chacune de deux temps, ou par trois, dont l'une de deux temps, et les deux autres, chacune d'un temps; ou par quatre, chacune d'un temps. Par conséquent le discours oratoire est un chant pareil à celui de la Musique; c'est le même genre: il n'y a que du plus ou du moins dans les degrés. Le chant musical prolonge davantage ses sons, franchit de plus grands intervalles, divise les temps en plus petites parties. Mais le plus ou le moins ne change point les genres. Voilà, à ce que je pense, l'idée de

Denys d'Halicarnasse. On a porté d'abord les notions propres a la Musique dans la poésie, et de la Poésie, on les a portées dans l'éloquence : *versum et cantum à poëticá ad eloquentiam, quoàd orationis severitas pati possit, traducendæ duxerunt.* Cic. de Orat. pag. 321. ad Olivet. On sent que cette théorie pourroit s'appliquer à notre langue comme à la grecque et à la latine, s'il en étoit besoin ; mais nous croyons peut-être avec assez de fondement, que ces vues si subtiles et si raffinées, sont au-delà de l'art, qui a ses bornes ; que les Rhéteurs grecs, trop épris de leurs découvertes dans la nouveauté, en ont poussé les détails trop loin, et que les Latins qui les ont réduits, je veux dire Cicéron et Quintilien, ont eu raison de prononcer que le grand art, les grands succès de l'éloquence dépendoient du génie, du jugement et de l'oreille. Nous en sommes encore plus persuadés en général que les Latins : *facias naturâ melius quàm arte, sed natura ipse ars inerit.* Quint. p. 613.

IV. Objet de comparaison. Les ag

cens font du discours une sorte de chant. *Ibid.*

Tous ceux qui ont étudié la doctrine des accens chez les Grecs, conviennent de sa difficulté. Cette difficulté redouble quand on veut en faire l'application à notre langue.

Nous avons trois accens comme les Grecs : l'aigu, le grave, le circonflèxe ; mais il n'ont rien de commun avec les leurs, que le nom : l'aigu marquoit chez les Grecs qu'il falloit élever la voix sur la syllabe qui le portoit : chez nous il ne forme qu'un *é* fermé, comme dans *bonté*. Le grave marquoit qu'il falloit abaisser la voix ; chez nous il dit que l'*è* est ouvert et très-ouvert, comme dans *procès*. Le circonflexe, qui marquoit qu'il falloit élever et abaisser aussitôt la voix sur la même syllabe, longue de sa nature, n'a retenu que la moindre partie de son emploi ; car s'il marque la longue, il ne marque point l'élévation ni l'abaissement de la voix. Il n'est que pour remplacer une *s* supprimée, qui marquoit avant lui et aussi-bien que lui, la syllabe longue, on a écrit *tems*

pête, pour *tempeste*, *tête* pour *teste*, *hôte* pour *hoste*.

Cependant il ne faut pas croire que nous n'ayons pas aussi nos accens prosodiques, quoique nous ne les marquions pas comme les Grecs. Il y a eu un temps où les Grecs ne les marquoient pas non plus, et ils ne les avoient pas moins, parce qu'ils sont dans la nature de l'homme et nécessaires dans le langage, pour faire sentir la séparation des mots, des incises, des membres, des périodes : *est quidam cantus obscurior*. Je ne veux pas dire pour cela que chaque particule ait son accent ; j'ai dit les mots : or je regarde comme parties des mots toutes ces particules auxiliaires qui servent à modifier l'idée exprimée par un mot principal ; ainsi *le chêne dit un jour au roseau, vous avez bien sujet d'accuser la nature*. Toutes ces particules modificatives appartenant à l'idée, ne font qu'un avec le mot principal, et ne doivent avoir que son accent, comme dans le latin, *quercus olim dixit arundini, meritò accusas naturam*. Tous les modificatifs sont

englobés dans l'idée. Or chacun de ces mots est séparé par un temps ou espace insensible, *est quoddam tempus latens*, disoient les latins; et cette séparation est marquée par une inflexion quelle qu'elle soit, dans notre langue comme ailleurs. Avançons.

Nous avons dit que l'arrangement des mots dépendoit de trois choses; de l'esprit, du cœur et de l'oreille: nous dirons la même chose des accens. L'esprit donne un courant d'idées, mais avec des repos le cœur y met les inflexions du sentiment, et l'oreille, de concert avec l'un et l'autre, veut que ces repos soient marqués dans l'expression: ils le sont par l'accent.

Je dis des repos, car notre esprit étant une faculté qui agit, et toute action devant être terminée, une pensée ne peut venir qu'après une autre pensée, et doit en être séparée par quelque intermédiaire ou quelque vuide; de même quand il s'agit d'exprimer ces pensées, une phrase vient après une autre; et sans compter la coupe des objets, la voix

a elle-même ses points de repos, dont la respiration a besoin, et qui se mesurent avec la pensée. Or, c'est un fait que toute voix, même celle des animaux, s'éleve plus ou moins quand elle tend à un repos, quel qu'il soit, final ou non. Cette élévation est encore un accent aigu, après lequel la voix se remet au ton qu'elle avoit auparavant.

Outre cette élévation qui prépare et annonce les repos, demi-repos, quarts de repos, il y a encore d'autres inflexions ou accens qu'on appelle oratoires, et qui tombent toujours sur les mêmes syllabes qui portent l'accent prosodique. Ainsi la séparation des mots, celle des pensées, celle des affections, trois choses qui sont marquées par les accens, et qui les supposent comme les effets supposent leur cause. Entrons maintenant dans quelques détails propres à notre langue.

Les mots sont, ou d'une seule syllabe, ou de deux, ou de trois, ou de plus de trois.

Les monosyllabes sont longs ou brefs. Les longs chez les Grecs por-

toient quelquefois le circonflexe, c'est-à-dire, qu'étant composés de deux temps, il y avoit élévation sur le premier, et abaissement sur le second. Comme notre prosodie n'est pas si marquée que celle des Grecs, nos monosyllabes sont rarement assez longs pour porter sensiblement les deux inflexions. Nos interjections *O ! ah ! eh !* ont besoin de s'appuyer sur le mot qui les suit : *O ! mon fils ; ô ! ma joie ;* cependant si on vouloit soutenir la voix assez long-temps, on y distingueroit les deux accens ; mais en général nous n'aimons pas les longues tenues qui ont l'air d'un chant. Les monosyllabes brefs étoient souvent sans accens chez les Grecs, et s'appuyoient sur le mot qui les précédoit : on les appelloit *enclitiques* par cette raison. Nous pratiquons la même chose dans notre langue ; le monosyllabe approche de lui, et attire sur la derniere syllabe du mot sur lequel il s'appuie, l'accent qui auroit été placé sur la pénultieme ou l'antépénultieme de ce même mot ; on prononce *parfaitement*,

cette expression, *cela est ;* mais avec l'enclitique, on prononce *parfaitement bien*, *cette expression là*, *celà est bien.*

Les dissyllabes sont, ou de deux breves ou de deux longues, ou d'une longue et d'une breve, ou d'une breve et d'une longue, quels qu'ils soient ; la premiere syllabe est toujours élevée chez nous, parce que la derniere n'est pas assez longue pour porter l'inflexion circonflexe. Il faut en excepter l'interrogation qui, appelant la réponse, s'éleve pour se reposer sur elle : *Avez-vous tout dit ? Oui :* ce qui est dans toutes les langues ; *clausulæ sunt pedentes, sed sequentibus suscipi ac sustineri solent.* Quint.

Dans les mots de trois syllabes et au-delà, il y a toujours une syllabe dominante qui porte l'accent aigu, et il n'y en a qu'une dans notre langue, comme dans la latine et la grecque, *unâ nec plus unâ*, après laquelle se fait l'abaissement : *miséricorde*, *prodigieusement*, *entendement.* Si elles sont toutes breves, celle qui porte l'accent est la moins

breve ; si elles sont toutes longues, elle est la plus longue.

Quand il y a de suite plusieurs monosyllabes, comme dans ce vers, *oui, je viens dans son temple* adorer l'Eternel, l'oreille s'aligne pour marquer l'aigu sur un premier, et l'abaissement sur un second : *oüi je viéns dans* | *són temple*. Ce qui se faisoit nécessairement chez les Grecs et les Latins. Comment Cicéron auroit-il pu faire sentir autrement l'accent dans ces cinq monosyllabes, *si quíd est in me ingenii ?* Nous pouvons faire ces réunions d'autant plus aisément dans notre langue, que nos pronoms personnels, nos articles, nos particules, nos auxiliaires, font partie des mots auxquels ils tiennent, qu'ils y sont incorporés par l'idée, et qu'ils en sont plutôt séparables que séparés : *nous avons aimé ;* ces trois mots ne sont qu'un mot, comme *amavimus*.

De tout ce que nous avons dit jusqu'ici, il résulte que nous avons dans notre langue des inflexions comme les Grecs et les Latins, qu'elles sont du même genre, quoique

sans doute elles soient moins marquées, eu égard au caractere de notre nation, qui, dans ses discours, est moins chantante que ne l'étoient les Grecs et les Latins. Denys d'Halicarnasse dit que la langue grecque s'élevoit jusqu'à la quinte ; peut-être n'allons-nous pas jusques-là, à moins que ce ne soit dans les grandes figures, telles que l'apostrophe et la prosopopée, l'imprécation, l'interrogation animée ; mais nous allons à la quarte, à la tierce, au ton, au demi-ton ; car plus les accens sont légérement marqués et les intervalles petits, plus le discours est doux : mais quels que soient les intervalles de ces inflexions, elles se trouvent placées aux mêmes endroits chez nous que chez les anciens. Voici une période dont Quintilien partage ainsi les inflexions pour le sens :

Animadverti, Judices,
omnem accusatoris orationem
in duas
divisam esse partes.

Ce n'est qu'une pensée, qu'un son : *tamen et duo prima verba, et tria proxima et deinceps duo rursùs ac tria, suos quasi numeros habent, spiritum sustinentes.* Or voici la traduction de la même période avec les mêmes inflexions et les mêmes repos qui suspendent la respiration.

J'ai observé Messieurs,
que tout le plaidoyer de notre adversaire
se divisoit
en deux parties.

Et il faut bien que les choses se retrouvent les mêmes dans tous les cas, puisque c'est la nature qui dicte les tons, les inflexions et les repos, et que la nature est la même chez tous les hommes.

V. Objet de comparaison. *Dans le chant musical, les paroles sont subordonnées au chant.* Chap. III.

Elles lui sont subordonnées, quant aux accens et quant à la quantité des syllabes.

1.° Quant aux accens, c'est-à-dire, que les syllabes qui sont éle-

vées ou abaissées dans la prononciation oratoire, ont quelquefois une intonation contraire dans le chant musical. Ce qui doit arriver dans toutes les langues, parce que le chant musical étant un accent continu, varié sans cesse par des intervalles de toute espece, du grave à l'aigu, et de l'aigu au grave, il n'est pas possible qu'une syllabe unique dans un grand mot, conserve au milieu d'un mouvement si universel, l'inflexion qu'elle a dans une prononciation paisible ou modérée. Que deviendroit le chant musical lui-même, s'il étoit obligé de respecter toujours cet accent prosodique? Il ne le suit pas dans les mots, dans le cours des phrases, il le suit encore moins dans les cadences finales qu'il prépare de loin ou de près, comme il lui plaît, et qu'il termine par l'aigu comme par le grave.

2.° Les paroles sont subordonnées au chant musical, quant à la quantité des syllabes. Denys d'Halicarnasse dit formellement *que le chant musical allonge les syllabes breves, et*

abrege les syllabes longues, et cela, ajoute-t-il, parce que les temps du chant ne sont point réglés sur la quantité des syllabes, et qu'au contraire la quantité des syllabes est réglée par les temps du chant. Ibid. Je crois que cette assertion a besoin d'être restreinte et modifiée. Car assurément Denys d'Halicarnasse ne veut pas dire que toutes les graces de la langue et de la prononciation seront sacrifiées et détruites par le chant. C'est bien assez que cela arrive quelquefois. On ne chante que les voyelles, les consonnes, s'articulent. Or il y a trois sortes de voyelles, les longues, les breves et les communes, qui peuvent être tantôt longues et tantôt breves. Il y en a une infinité de cette derniere espece dans notre langue comme dans la grecque, et qui se prêtent par leur nature aux volontés du Musicien. Il y a même des longues qu'il peut rendre moins longues, et des breves qu'il peut rendre moins breves, mais parmi ces deux dernieres especes, il y en a telles qu'on ne peut guere dénaturer sans blesser l'oreille. Tout le monde sait le chant de ces

deux vers de l'Opéra d'Armide, par Lulli :

Ce gazon, cet ombrage frais ;
Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais.

On y voit les longues conservées, la breve de *repos*, d'*épais*, la finale d'*ombrage*, sont de même conservées. Cependant les deux monosyllabes *ce* et *cet*, sont chantés longs, et aussi longs que s'ils étoient au pluriel *ces*, où ils ne seroient différens dans le chant, que parce qu'ils auroient le son plus ouvert.

Nous ne parlerons point de la seconde syllabe du mot *invite*, qui est longue dans le chant, et qui nous paroît breve dans la prononciation simple, quoiqu'étant suivie d'un *e* muet, elle soit moins breve que dans *inviter*, et que peut-être même elle y devienne longue par cette raison, comme *modere* de *modérer*, *procede* de *procéder*.

La raison pour laquelle les communes et quelquefois les breves s'allongent dans le chant, et dans la nature même du chant, qui tend

par essence à soutenir et prolonger les sons puisque ce n'est que par-là qu'il est chant. Par conséquent dans les modulations lentes, pouvant ajouter quelquefois à la durée des syllabes breves, sans ajouter à celle des longues, les breves et les longues peuvent devenir pareilles en étendue ; et de même dans les chants rapides, où quelquefois plusieurs syllabes sont comprises dans un seul temps ; les longues peuvent se trouver resserrées entre les breves, et emportées par elles, sans que celles-ci en soient plus breves ; il peut se faire encore qu'elles soient toutes égales en durée.

Cependant il y a telles breves qui, si elles étoient allongées, et telles longues qui, si elles étoient abrégées, seroient insupportables à l'oreille. D'où vient cette différence ? Par exemple l'*e* de *repos*, et celui d'*épais*, dans les deux vers cités, ne pourroient être allongés, et les deux pronoms *ce* et *cet* ont pu l'être ; l'*e* muet d'*ombrage frais* est essentiellement bref, et s'il étoit final, *frais ombrage*, il pourroit sontenir la plus lon-

gue tenue ; d'où cela vient-il ? Seroit-ce que le caractere prosodique de certaines syllabes ne se développeroit sensiblement que par le chant ? Seroit-ce la position relative de la syllabe avec celles qui précedent ou qui suivent ? Seroit-ce l'accent même du mot ou celui de la phrase : Quelle qu'en soit la raison, qui n'est peut-être pas facile à trouver, l'oreille sent le regle et les exceptions : *fortè non dicam ; sentiam meliùs.* Quint.

VI. Objet de comparaison : les lettres. Il y a en grec sept voyelles. Chap. XIV.

Nous avons d'abord les cinq voyelles a, e, i, o, u, qui répondent à cinq des voyelles grecques ; et puisqu'ils comptent pour deux autres voyelles leur η et leur ω, à cause qu'elles ont un son plus ouvert et plus long, nous pourrons compter aussi nos différens *e* qui, quoiqu'exprimés par la même lettre, ont des sons différens : l'*e* très-ouvert et très-long, *procès, tempête, tête* ; l'*e* fermé, *bonté* ; l'*e* muet, qui se prononce *en* très-bref ; nos *ô* très-longs, *dôme, phantôme*, nos *ou*, qui ne sont point des dipthongues,

puisqu'on n'entend qu'un son ; nos *au* de même, etc. Nous avons ensuite les cinq nasales, que les Grecs n'ont point, comme on le verra ci-après : *an*, *en*, *in*, *on*, *un*, exprimés par deux orthographes, par l'*m*, comme par l'*n*, quoique ce soit le même son. Il est inutile de prouver ici que ce sont de vraies voyelles, puisqu'elles se prononcent par l'aspiration seule, sans articulation, et qu'on peut les chanter seules, quoiqu'on ne chante que les voyelles. Passons maintenant à la quantité prosodique de ces voyelles.

Toutes nos voyelles nasales tant qu'elles restent nasales, sont longues. La raison en est simple, puisqu'elles ont deux temps : celui de l'aspiration qui les commence par la bouche comme les autres voyelles, et celui de la nasalité qui les termine par le nez. On ne fait d'exception que pour quelque finale au singulier, et encore ne voit-on pas trop pourquoi *ruban vert* au singulier seroit plus bref ou moins long que *rubans verts* au pluriel. Nous observons en passant que toutes ces voyelles nasales sont longues en latin.

L'*a*, l'*e*, l'*o*, ouverts, sont ordi-

nairement longs. L'*e* fermé est toujours bref, à moins qu'il ne soit suivi d'un *e* muet, comme dans *aimée*, et cela par la raison que nous avons dite. Dans les autres cas, toutes nos voyelles sont tantôt longues, tantôt breves selon qu'il a plu à l'usage qui a fait nos mots. Nous reviendrons sur cet article, en parlant des syllabes longues et breves.

Denys d'Halicarnasse distingue deux sortes de consonnes : les sémi-voyelles et les muettes. Les sémi-voyelles sont celles qui laissent échapper un peu d'air, et par conséquent un peu de son quand on les articule. Les muettes sont celles qui bouchent exactement le passage, et qui articulent leur son par un coup sec frappé sur l'aspiration.

Il compte huit sémi-voyelles, dont cinq sont simples : λ, μ, ν, ρ, σ, et trois doubles, ζ, ξ, ψ. J'avoue que je ne conçois pas trop pourquoi le λ, le μ, et le ν, qui ne semblent pas moins fermer le passage de l'aspiration, que le β, le π, ou le τ, sont mis au nombre des sémi-voyelles, ni pourquoi le φ n'y est

pas, puisqu'il laisse échapper l'air comme notre *f*. Pour l'*r*, l'*s*, le *z*, l'*x*, le *psi*, il est clair qu'on peut les prononcer avec une aspiration même prolongée, *rrr*; *sss*; elles se contentent de froisser, de pincer l'air en s'articulant, et ne l'interceptant pas entiérement.

Nous avons tous ces sons dans notre langue, et l'équivalent de toutes ces lettres simples ou doubles, à l'exception du ζητα que les Grecs prononçoient *ds*; notre *zed* est plus léger comme plus doux. Notre *s*, même, quand elle est entre deux voyelles, se prononce comme notre *zed*; c'est-à-dire qu'elle devient la plus douce des consonnes, et qu'elle partage rarement la qualification d'*odieux*, que donnoit Pindare au σιγμα grec. Nous avons de plus notre *g* doux, notre *j* consonne, notre *ch* doux. Nous avons encore notre *gn* qui est si doux, qu'il le seroit trop s'il étoit trop répété, et nos *ll* mouillées qui ne doivent pas être oubliées, non plus que nos *ï* mouillées.

Les Grecs comptoient neuf lettres muettes : π, κ, τ, β, γ, δ, φ, χ, θ;

nous en avons tous les sons, à l'exception de l'aspiration rude des trois dernieres; car nous avons l'*f*, le *ch* dur et le *th*.

Nous observons ici que par la description que fait Denys d'Halicarnasse, de la maniere dont les Grecs prononçoient leur μ et leur ν, ces deux consonnes ne pouvoient être nasales chez eux. L'une s'articule avec les levres réunies, l'autre avec la langue portée au palais; celle-ci même, le ν, avoit un tintement clair, *tinnientem litteram*, dit Quintilien, qui le faisoit souvent employer à la fin des mots comme simplement euphonique. L'autre, au contraire, ne se trouvoit jamais à la fin des mots, à moins qu'il n'y eût élision des voyelles finales. Nos mots françois ne connoissent pas non plus la terminaison par *m*, l'*n* en tient lieu, et y remplit les deux fonctions d'*n* nasale et d'*n* articulée, selon les cas; nous disons *mon pere*, et nous disons *mo-nami*; quelquefois même il a les deux prononciations ensemble; nous disons *un-nhomme*, et non pas *une homme*.

un-nhonnête-homme , *en-nAllemagne*.

Denys d'Halicarnasse ne parle point des dipthongues, qui ont tant d'effet dans les langues où elles sont fréquentes. Les Grecs en comptoient six propres et six impropres, c'est-à-dire, que celles-ci n'étoient pas proprement diphtongues, parce qu'ayant deux voyelles, elles ne faisoient entendre qu'un son, et que pour la diphtongue, il faut en entendre deux, l'un plus fortement, l'autre plus foiblement. C'est pour cela qu'*eau* dans notre langue, n'est une diphtongue que pour les yeux. Ainsi on ne doit compter chez les Grecs, que les six diphtongues propres, *ai*, *ei*, *oi*, *au*, *eu*, *ou*. Nous Grammairiens en comptent chez nous jusqu'à 21.

Voilà à-peu-près les sons élémentaires des deux langues : si on les compare, et qu'il soit vrai, comme le dit Denys d'Halicarnasse, que tout part des lettres et des sons élémentaires, on verra que nous en avons beaucoup plus que les Grecs, que les nôtres sont agréables et doux,

et que par leur combinaison ils peuvent former tous les genres de style sans exceptions ; ceci n'est qu'une remarque, et mériteroit un traité. Mais avant que de quitter cet article, il est bon de nous arrêter encore un moment sur notre *e* muet, que n'avoient pas les Grecs.

L'*e* muet dans notre langue est tantôt syllabique, tantôt simplement prosodique ; c'est-à-dire, qu'il fait quelquefois une syllabe, comme dans *bonnement*, *haute sagesse*, et que quelquefois il ne désigne qu'un temps ajouté à la voyelle qui le précede, comme *nuement*, *j'emploierai*.

Il s'élide toujours devant la voyelle qui commence le mot qui le suit, *gloire infinie* ; et si c'est une consonne, il forme une syllabe légere qui empêche le choc : *haute sagesse*. Si les mots sont assez longs, quoique gardant sa valeur de syllabe, il se resserre tellement, qu'à peine on l'apperçoit : *bonnement*, *saintement*.

Mais s'il est si modeste par lui-même, il communique à ce qui le précede une nouvelle force : je

chante, chanté-je. Il ouvre et éleve les syllabes : *procéder*, *procede* ; il articule les nasales : *sain*, *saine* ; il adoucit les consonnes dures : *tardif*, *tardive* ; *bref*, *brève* ; en un mot il allonge, éleve, ouvre, fortifie la voyelle qui le précede ; et comme il revient à chaque instant et presque à chaque mot dans notre langue, il est évident qu'il doit y produire les plus grands les plus agréables effets.

Nous ajoutons, à propos des effets de l'*e* muet, que la plupart de nos consonnes finales sont dans le même cas que lui, par rapport à la liaison des mots entr'eux. L'*r*, le *t*, l'*s*, l'*l*, l'*f*, l'*x*, le *z*, ne sont presque jamais prononcés à la fin des mots, quand le mot suivant commence par une consonne ; et ils le sont, du moins en vers et dans le discours soutenu, quand le mot commence par une voyelle. Nos oreilles sont si délicates sur ce point, que nous disons *mon épée* pour *ma épée*, *bel homme* pour *beau homme* ; nous ajoutons des consonnes euphoniques : *m'aime-t-il*, *l'on sait*. C'est tellement le génie

de la langue françoise, que les ignorans même font souvent des liaisons contre la regle, pour éviter les hiatus : *nemo tam rusticus sit, qui vocales nolìt conjungere.* Théodore de Bezè en a fait l'observation il y a long-temps, et lorsque notre langue étoit loin de la perfection où elle a été portée depuis : *Francorum ingenia ut mobilia sunt, ità quoque pronunciatio celerrima est, nullo consonantium concursu confragosa, paucissimis longis syllabis retardata; eodem tenore denique volubilis, consonantibus, si dictionem aliquam terminarint, sic cohærentibus cum proximis vocibus à vocali incipientibus ut integra interdùm sententia, haud secùs quàm si unicum esset vocabulum efferatur.* De Franc. ling. rectâ pronunciatione. Ce qui est naturel à notre langue, Cicéron le recommande aux disciples de l'éloquence : *Collocationis est componere et struere verba sic, ut neve asper eorum concursus], neve hiulcus, sit, sed quodam modo coagmentatus et levis.* De or. pag. 321.

VI. Objet de comparaison. *Parmi*

les

les syllabes les unes sont longues, les autres breves. Chap. XV.

Il n'est pas question de prouver ici que nous avons des syllabes breves. Nous sommes presque persuadés que toutes nos syllabes le sont, tant nous sommes pressés quand nous parlons. Nous traitons de même les syllabes latines ; nous les faisons presque toutes breves, quand nous lisons : il n'y a gueres que les ω et les η grecs que nous allongions en lisant. Selon toute apparence, les Grecs et les Italiens anciens, qui, à en juger par les modernes, n'étoient pas moins vifs que nous, ne devoient guere se donner plus de temps pour peser sur leurs syllabes longues. Aussi n'étoit-ce pas dans la conversation qu'ils mesuroient leurs syllabes ; c'étoit dans les discours oratoires, et encore plus dans leurs vers. C'étoit là qu'on pouvoit observer les longues et les breves, et c'est là aussi que nous les devons observer dans notre langue.

Nous avons des longues par nature, quand la voyelle qui sonne dans une syllabe est longue, comme *âme*, *bête*, *vite*, *hôte*, *flûte*. Tous

nos masculins pluriels et toutes les pénultiemes de nos féminis pluriels sont longues : *mots*, *temps*, *maisons*, *vous*, *eux*, *terres*, *meubles*, *fidelles*, etc. Toutes nos voyelles nasales, *ambition*, *emploi*, *infini*, *honte*, *humble*. Toutes nos diphtongues qui font entendre deux sons, et qui par conséquent ont deux temps, peuvent encore être mises au nombre des longues. Nos auxiliaires sont pleins de syllabes longues : je *suis*, tu *ês*, il *êst*, vous *êtes*, ils *sont*. J'*étois*, tu *fûs*, ils *fûrent*. On élevera des doutes sur quelques-unes de ces syllabes; mais qu'on parcoure la prosodie de M. l'Abbé d'Olivet, on verra que le nombre de nos longues par nature, est très-considérable, et qu'il égale peut-être celui de nos breves, sur-tout si on y joint les longues par position. Et pourquoi ne les y joindroit-on pas?

Les syllabes longues par position sont celles dont la voyelle est breve, et prononcée breve, et qui, outre une premiere consonne qui tient à la voyelle, est encore retardée par une seconde consonne qui s'applique sur la précédente. Ce double retard, joint à la voyelle breve, a été censé,

par les Grecs et les Latins, équivaloir à une longue, et a été employée comme telle dans leur versification, quoiquelle y soit toujours prononcée breve. Or nous avons de ces syllabes comme les Grecs et les Latins, et elles doivent être évaluées chez nous comme chez eux. Et pourquoi la premiere d'*objet*, d'*extrême*, d'*agreste*, seroit-elle moins longue que celle d'*objectum*, d'*extremum* et d'*agrestem?* Pourquoi *altéré* en françois ne seroit-il pas un dactyle comme *altera* en latin? Ce sont les mêmes lettres, c'est la même articulation, c'est la même cause, ce sont les mêmes circonstances, pourquoi ne seroit-ce pas les mêmes effets? Par quelles raisons peut-on prouver que nos mots qui sont presque tous latins, auroient perdu, en prenant une terminaison françoise, les propriétés qu'ils avoient dans la langue latine, et qui sont indépendantes de cette terminaison? L'oreille des Grecs étoit-elle, ou celle des Latins, moins subtile et moins fine que la nôtre? La voyelle restoit breve chez eux comme chez nous. Tous les détails qu'ont donnés

sur cet article les Grammairiens grecs et latins, sont autant de démonstrations pour nous. Disons donc que c'est l'inattention, le préjugé, le non besoin de notre versification qui nous ont fait négliger cette partie. Si nous avions été dans le cas, comme les Grecs et les Latins, de décider la valeur de chacune de nos syllabes, nous aurions été forcés de suivre leurs erremens, et nous aurions établi la même regle sur cet objet. Je demande la permission d'user de ce principe par provision, lorsque je serai dans le cas de décider, dans quelques-unes de ces remarques, de la valeur prosodique de quelques-unes de nos syllabes françoises : ce qui m'arrivera dans un moment.

Mais ne dit-on pas que dans la langue françoise le redoublement des consonnes est un signe de brièveté ?

Oui sans doute, *le redoublement* : mais qui dit redoublement, dit doublement de la même consonne ; de deux *b*, de deux *d*, de deux *l*, de deux *r*, etc. *abattre*, *adresser*, *aller*, *appeller*. Et encore faut-il que de ces

deux lettres redoublées, il n'y en ait qu'une qui se fasse entendre : car si on les entend toutes deux, l'une après l'autre, la syllabe rentre dans la classe des longues par position : *immunité*, *innovation*, *irritation*, *allusion*, *apparition*.

Je sais bien qu'il y a des gens-de-lettres qui ne sont point persuadés de la vérité de cette regle. M. Du Marsais, entr'autres, prétend que c'est une erreur causée par un respect supertitieux pour l'ancienne orthographe. Il cite les mots *greffe*, *neffle.*, *Abbesse*, *Professe*, *cesse*, qui lui paroissent longs, quoiqu'ils aient deux consonnes.

On répond à M. Du Marsais, que ces exemples ne prouvent rien, parce que l'*e* muet final rejette sa valeur sur la pénultieme, qu'il ouvre éleve, fortifie et allonge, comme on l'a observé ci-dessus. M. Du Marsais n'a-t-il pas dit dans le même endroit, que quand les vers finissent par un *e* muet, on appuie sur la pénultieme ? Or, qu'est-ce qu'*appuyer*, si ce n'est *s'arrêter* ? C'est le mot dont il se sert lui-même deux lignes plus haut ; c'est, dit-il encore, la

raison pour laquelle l'e muet de mener devient ouvert dans je mène; enfin, pag. 512, il dit que *nous élevons la syllabe qui précede un* e *muet.* Voilà ce qui détruit, dans les mots qu'il cite, l'effet des consonnes redoublées, et cette exception confirme la regle.

Non-seulement nous avons des longues et des breves, mais nous avons des longues plus longues, et des breves plus breves. Que la syllabe *a* soit longue dans *âme*, celle de *pâme* doit être plus longue par l'addition d'une consonne, et celle de *blâme* encore plus par l'addition de deux. Il en est de même des breves qui le sont plus ou moins, selon qu'elles sont moins ou plus chargées de consonnes, *stratagème.*

Tirons de tout ce qui a été dit dans cette remarque et dans les trois précédentes, une conclusion générale qui est, que nous avons dans notre langue non-seulement les mêmes élémens que les Grecs et les Latins avoient dans la leur, mais encore que ces élémens y ont les mêmes propriétés et y produisent à-peu-près les mêmes effets. Peut-être y

sommes-nous moins sensibles qu'eux, parce que notre oreille, n'ayant point été avertie ni exercée sur cet objet dans notre éducation, elle a, comme l'esprit, ses préjugés et ses habitudes. Mais ce seroit encore une question de savoir, lequel vaut mieux en soi, ou le chant prosodique d'une prononciation fortement accentuée, ou le cours à-peu-près égal d'une prononciation modérée, qui laisse les éclats comme des coups de force, pour les passions violentes qui en ont besoin. Au reste, tout est bien dans une langue, quand elle est dans le caractere de ceux qui la parlent; et tôt ou tard il faut qu'elle s'y soumette.

VII. Objet de comparaison. *Effets du mélange des lettres.*

Denys d'Halicarnasse parle d'un second effet qui résulte du mélange des lettres qui, conservant leurs propriétés particulieres, en acquierent de nouvelles par leur réunion, et produisent différentes sortes d'harmonie dont il donne des exemples. En voici de pareils dans notre langue.

Harmonie grave et majestueuse.

Ont-ils rendu l'esprit, ce n'est plus que poussiere,
Que cette majesté si pompeuse et si fiere,
Dont l'éclat orgueilleux étonnoit l'univers :
Et dans ces grands tombeaux où leurs ames hautaines
Font encore les vaines,
Ils sont mangés des vers.

Malherbe.

Ces trois derniers vers sont presque tous composés de longues très-longues.

Harmonie austere et dure.

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.

Despréaux.

Harmonie légere.

Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre;
Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre;
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Corneille.

Et Malherbe :

Mais elle étoit du monde où les plus belles choses
Ont le pire destin;
Et rose elle a véou ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

Harmonie légere et douce en opposition avec une harmonie forte et vigoureuse.

J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arene,
Dans un pré plein de fleurs lentement se promene,
Qu'un torrent débordé, qui d'un cours orageux
Roule plein de gravier sur un terrain fangeux.

Et La Fontaine, dont la Poésie est plus épique qu'on ne croit :

Cependant que mon front au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête,
Tout vous est Aquilon, tout me semble zéphir.

Tout est plein chez nos Poëtes de ces effets pittoresques du mélange de nos lettres ; et si quelquefois nos Auteurs manquent à la langue, on peut dire et prouver par beaucoup d'exemples, que la langue ne leur manque point.

VIII. Objet de comparaison. *Les Poëtes Grecs travaillent les syllabes et les mots.* Chap. XIV.

Nos Poëtes ne jouissent point de ce privilége, et nous ne nous avisons pas d'y avoir regret. Nous concevons même avec assez de peine, comment

les Grecs pouvoient mêler dans un même discours, les différens dialectes de leur langue; c'étoit un grand avantage pour leur poésie, il faut le croire. Mais nous trouverions très-singulier, que dans un discours latin on mêlât des mots italiens, espagnol ou françois, qui ne sont pas plus éloignés du latin, que ne l'étoient du langage attique les dialectes éolien et dorique. Quoi qu'il en soit, si nous n'avons rien de pareil dans notre langue, nous avons du moins tous les autres moyens d'embellir, d'enrichir, de relever notre élocution poétique. Nos Poëtes peuvent rappeler quelquefois des mots antiques qui reparoissent avec une nouvelle énergie; ils emploient les périphrases, quand elles ont plus de noblesse que le mot propre; ils abusent des mots, quand cet abus marque de la force et de la fierté, et non de la foiblesse; ils renversent les constructions usitées, transposent les mots, suppriment les liaisons. . . . En un mot, ils ont ce qu'ils appellent une langue poétique, ce qui ne ressemble point au langage vulgaire. Mais les limites sont marquées par le

goût, qui ne permet que les hardiesses heureuses.

IX. objet de comparaison. *Les Poëtes grecs peignent les objets par les sens mêmes et par la cadence de leurs vers.* Chap. XV.

Il ne nous sera pas difficile d'en trouver dans nos Poëtes, qui puissent être mis à côté de ceux qui sont cités par Denys d'Halicarnasse.

Voici les vers où Racine peint Junie enlevée la nuit par Néron,

Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes;
Qui brilloient au travers des flambeaux et des armes,
Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher du sommeil.

Et Despréaux, dans la comparaison qu'il fait d'une idylle avec une bergere.

Telle qu'une bergere, au plus beau jour de fête,
De superbes rubis ne charge point sa tête;
Et sans mêler à l'or l'éclat des diamans,
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornemens:
Telle aimable en son air, mais humble dans son style,
Doit éclater sans pompe une élégante idylle.

Pourrois-je omettre la descrip-

tion de la vie du sage par le bon La Fontaine ?

L'humble toit est exempt d'un tribut si funeste ;
Le sage y vit en paix et méprise le reste.
Content de ces douceurs, errant parmi les bois,
Il regarde à ses pieds les favoris des rois,
Il lit au front de ceux qu'un vain luxe environne,
Que la fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne.
Approche-t-il du but, quitte-t-il ce séjour,
Rien ne trouble sa fin, c'est le soir d'un beau jour.

Mais voici la peinture d'un objet terrible dans la Phedre de Racine.

Un effroyable cris sorti du fond des eaux,
Des airs en ce moment a troublé le repos ;
Et du sein de la terre une voix formidable
Répond en gémissant à ce cri redoutable.
Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé ;
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'éleve à gros bouillons une montagne humide.
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes,
Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;
Ses longs mugissemens font trembler le rivage.

Nous pourrions appliquer à ces différens morceaux toutes les obser-

vations de détail que Denys d'Halicarnasse fait sur les vers d'Homere. On voit dans ceux qui peignent des objets agréables, une harmonie légere, facile; les mots se lient aisément entr'eux, la diction est coulante : *c'est un heureux choix de sons harmonieux.*

Dans le dernier morceau de Racine qui peint l'objet terrible, il n'y a pas un vers qui n'ait le caractere de la chose exprimée; ce sont des sons aigus et perçans, des syllabes chargées de consonnes, et de consonnes épaisses : *sorti du fond des flots, notre sang s'est glacé, l'onde approche, se brise, son front large est armé;* des mots qui se heurtent : *effroyable cri, cri redoutable, crin s'est hérissé;* d'autres mots larges et spacieux : *cependant sur le dos de la plaine s'éleve à gros bouillons;* (*s'éleve* rejeté à l'autre vers comme dans celui-ci de Despréaux, s'éleve un lit de plumes); *une montagne humide, cornes menaçantes, écailles jaunissantes, indomptable taureau, dragon impétueux;* des syllabes qui se renversent les unes sur les autres : *sa croupe se recourbe en replis tortueux.* Ce vers

dans un Poëte ancien, eût été célébré de siecle en siecle.

X. Objet de comparaison. Les rhythmes. *Je prends rhythmes et pied pour une même chose*. Chap. XVII.

Cependant l'un n'est pas l'autre; *le rhythme* marque simplement la durée, l'espace du temps ou des temps; et le *pied* ou metre marque la maniere dont cette durée ou ces temps sont remplis par des syllabes: *alterum est quantitatis*, dit Quintilien, *alterum qualitatis*; soit un rhythme de quatre temps ou instans, voilà la quantité, le *quantum*. Ces quatre temps peuvent être remplis par quatre syllabes breves, ou par deux longues, ou par une longue et deux breves, ou par deux breves et une longue, ou par une longue entre deux breves; ce qui forme cinq especes différentes de pieds sur le même rhythme: voilà la qualité, le *quale*. Donc rhythme et pied pris en général ne sont pas une même chose. Quintilien articule encore plusieurs autres différences. Mais quand il s'agit de discours, comme tout rhythme est pied, et que tout pied est rhythme, on ne risque rien

de les confondre et de les prendre pour une même chose. Ils se marquent également par le *levé* et le *frappé* : ἄρσις καὶ θέσις.

Comme les notions qu'on a sur cette matiere ne sont pas toujours nettes et distinctes, nous croyons devoir nous y arrêter, ne fut-ce que pour examiner ce que notre langue a dans cette partie et ce qu'elle n'a pas.

Le mot rhythme, en latin *numerus*, est en général une étendue terminée, aisée à comparer avec une autre étendue de même genre, avec laquelle elle fait quelque symétrie. Il n'est question ici que de l'étendue qui peut se mesurer par l'oreille, et par conséquent de l'étendue seule des sons.

Cette étendue étant une durée, ne peut se mesurer que par les temps ou instans dont elle est composée. On est convenu qu'un temps dans cette durée seroit ce que le point est dans une étendue géométrique, et l'unité dans les nombres ; et comme en Géométrie il faut au moins deux points pour faire une ligne, et en Arithmétique au moins deux unités

pour faire un nombre, on a mis aussi en Musique et en Poésie, au moins deux temps pour faire un rhythme, l'un pour le levé, l'autre pour le frappé. Les Latins regardant ces deux temps comme deux unités, ont appelé nombre ce que les Grecs appeloient rhythme : ce qui a été d'autant plus naturel, que les Grecs, leurs maîtres en ce genre, usoient quelquefois du mot ἀριθμος pour celui de ῥυθμος. Denys d'Halicarnasse l'emploie lui-même dans le chapitre sur lequel tombe cette remarque ; et Aristote en avoit usé avant lui : et puisque nous sommes dans les étymologies, je dirai encore qu'il y a grande apparence que notre mot rime ne signifie que la fin d'un rhythme, marquée par la ressemblance du son avec un autre rhythme, et que ce n'est que le même mot adouci.

Dès que le rhythme n'est qu'un certain nombre de temps ou d'instans, il s'ensuit qu'il peut y avoir des rhythmes de deux temps, de trois, de quatre, de cinq, de six. Jusques-là on les nomme pieds, fixation faite par l'usage.

La Musique remplit ces rhytmes

comme il lui plaît, tantôt par un seul son qui comprend en soi tous les temps du rhythme, tantôt par différens sons qui se succedent, et qui partagent quelquefois chacun des temps mêmes qui composent le rhythme. Il n'en est pas de même dans le discours : une syllabe seule, quelque longue qu'on la suppose, ne peut pas remplir un rhythme, il en faut au moins deux, l'une pour le levé, l'autre pour le frappé : ce qui, pour le dire en passant, prouve en notre faveur que les rhythmes sont mieux marqués dans les vers par les syllabes, qu'ils ne le sont par la distinction simple des temps. La syllabe breve vaut un temps ; elle ne peut valoir moins, la longue n'en vaut jamais que deux.

D'où il suit qu'un rhythme de quatre temps que nous prenons pour exemple, peut être rempli par quatre syllabes breves ou par deux longues, ou par une longue et deux breves, ou par deux breves et une longue, ou par une longue entre deux breves ; c'est-à-dire, pour un double pyrrique ou par un spondée, ou par un dactyle, ou par un anapeste, ou par

un amphibraque ; et alors il est à-la-fois rhythme et pied : rhythme, quant à l'espace ; pied, quant à la valeur des syllabes dont cet espace est rempli : voilà les rhythmes simples.

Les Auteurs ont quelquefois donné le nom de rhythme à des portions de discours plus étendues. Cicéron a dit que toute étendue de mots qui peut symétriser avec une autre étendue, quand même elle ne seroit pas vers, est appelée rhythme. *Quidquid sub aurium mensuram aliquam cadit, etiamsi abest à versu, numerus vocatur, qui græcè rhythmos vocatur;* il dit encore que les membres correspondans des antitheses, forment nécessairement des nombres : *antithetæ numerum oratorium ipsâ necessitate efficiunt, etiam sine industria.* Orat. 462. Et dans les livres de Orat. pag. 324 : *numerosum est id in omnibus sonis atque vocibus, quod habet quasdam impressiones, et quod metiri possumus æqualibus intervallis.* D'où je conclus qu'il y a des étendues rhythmiques qui vont beaucoup au-delà de six temps, et qu'un vers entier peut être regardé comme un

seul rhythme composé, quand il symétrise avec un autre vers de la même mesure. Nous n'avons pas besoin dans ce moment d'appuyer davantage sur cette acception du mot *rhythme*; suivons notre objet de comparaison.

Qu'avons-nous dans notre langue qui corresponde à ces rhythmes ou pieds des anciens? Et d'abord avons-nous des rhythmes? On répond à cette question par le mot d'un célebre rhéteur latin : « Nous ne pou» vons parler, dit Quintilien, que » par des syllabes breves ou longues, » dont sont composés les pieds : » *Non enim eloqui possumus nisi è syllabis brevibus ac longis, ex quibus pedes sunt*. pag. 601. Il suit de là que nous avons aussi-bien que les Latins, des rhythmes et des pieds dans notre langue, ou du moins que nous avons de quoi en former; et il se trouve nécessairement dans nos vers;

Sŏupīre | ĕtĕnd | lĕs brăs, | fĕrmĕ | l'œĭl ĕt | s'ĕndŏrt.

Voilà un ïambe, puis un ïambe;

un spondée, un trochée, un pyrrique et un spondée.

Mais l'ordre et la place de ces pieds, aussi-bien que leur espece, étoient marqués chez les anciens : ce qui mettoit une certaine régularité dans leurs vers, qui ne peut être dans les nôtres. En second lieu, les pieds dans nos vers ne sont point d'égale étendue ; il y en a tel de deux longues, qui se trouve à côté d'un autre qui n'est que de deux breves : on le voit dans le vers même qu'on vient de citer. Ce qui détruit la marche et la cadence du vers. Je réponds à ces deux difficultés, en commençant par la seconde, qui est l'inégalité des rhythmes, et je dis que, selon toute apparence, il y avoit quelque chose de cet inconvénient chez les anciens, puisqu'eux-mêmes nous en fournissent le remede qui est, qu'en pareil cas la syllabe longue ou le pied de deux longues prête quelque chose de sa durée à la syllabe ou au pied trop bref : *dant illis aliquid ex suo tempore.* Ainsi dans le mot *agrestem*, dont les deux premieres syllabes sont breves par nature, la premiere emprunte quel-

que chose de la seconde, et celle-ci reprend sur la troisieme ce qu'elle a donné à la premiere : *unum tempus accommodat priori, et unum accipit à sequente, ità duæ naturâ breves positione sunt temporum quatuor.* Quint. pag. 607, ou bien qu'on ménage dans la prononciation du vers de petits repos, *inania tempora*, κένους χρόνους, qu'on ajoute à ce qui est trop bref. Ce qui se pratique dans les vers comme dans la musique : *quamquam hæc et in metris accidunt.* Quint. pag. 598. Mais d'ailleurs il a été décidé que dans nos vers de douze syllabes et dans ceux de dix, il y auroit après la sixieme ou la quatrieme syllabe, une espece de division sentie qui fixe le rhythme de la premiere portion du vers, et empêche la confusion des mesures. Dans nos autres vers, la rime suffit pour empêcher cette confusion. Mais enfin qui nous oblige de composer nos rhythmes oratoires ou poétiques sur le modele de ceux des Grecs et des Latins ? Pourquoi partir toujours d'après ce qu'ils ont fait ? Le rhythme dans la nature n'est qu'une étendue qui symétrise avec une autre étendue; et dans le dis-

cours, ce n'est qu'un nombre de syllabes qui symétrise avec d'autres syllabes, pourvu que l'oreille soit satisfaite; que ces espaces soient un peu plus longs ou plus courts, la regle de la nature est toujours observée. Pourquoi un premier hémistiche, par exemple, ne feroit-il pas chez nous un seul rhythme qui figureroit avec le second dans les vers de douze syllabes, ou le premier avec le premier, et le second avec le second, dans deux vers de dix syllabes? Pourquoi un vers de huit syllabes ne feroit-il pas un rhythme terminé par la rime, et ainsi en descendant, s'il le faut, jusqu'au pyrrique? C'étoit la maniere des lyriques grecs, de Pindare en particulier, dont les vers n'étoient que des syllabes comptées, et non des rhythmes choisis, comme on le verra ci-après. Alors il est aisé d'observer scrupuleusement les rhythmes en françois comme en grec.

Mais du moins l'espece ni l'ordre des pieds n'est point fixée dans nos vers. C'est le second inconvénient, à ce qu'on prétend. Je serois tenté, moi, de croire que c'est un avantage. C'est du moins à ce défaut de fixa-

tion des pieds, qu'est dû le principal mérite du vers hexametre, le plus beau et le plus riche des vers chez les anciens. Ses quatres premiers pieds sont libres, et les deux derniers ne sont qu'une rime de quantité, à laquelle répond notre rime de consonnance. Est-ce à l'art métrique ou à la fixation des pieds, que sont dus ces beaux vers de Virgile ?

Olli inter sese magnâ vi brachia tollunt.
In numerum, versantque tenaci forcipe ferrum.

Ou ceux-ci :

Ecce ferræ saxi dejectæ vertice capræ,
Decurrere jugis, aliâ de parte patentes
Transmittunt cursu campos, atque agmina cervi
Pulverulenta fuga glomerant montesque relinquunt.

L'art métrique fait le mécanique du vers*; mais c'est au goût et au génie du Poëte, qui trouve les expressions et les couleurs, et qui les arrange et les place, qu'on en doit les graces et la beauté.

Ce même goût, ce même génie ont inspiré notre Despréaux, quand il a dicté ces vers :

Au pied du mont Adulle, entre mille roseaux,
Le Rhin tranquille et fier du progrès de ses eaux;

Appuyé d'une main sur son urne penchante,
Dormoit au bruit flatteur de son onde naissante,
Lorsqu'un cri tout-à-coup suivi de mille cris,
Vint d'un calme si doux retirer ses esprits.

Oui, c'est le goût, et le goût seul qui lui a dit qu'il falloit laisser le repos marqué par le sens après la quatrieme syllabe du second vers : *le Rhin tranquille*, parce que le repos en cet endroit appuie la pensée et la fortifie; que dans le reste du vers, ces syllabes fortes et un peu dures, *fier du progrès*, auroient le même effet de fortifier l'idée; que dans le troisieme vers, *sur son urne*, ces trois syllabes épaisses et comme pressées l'une par l'autre, rendroient le vers plus mâle; que les *r* multipliées dans cet hémistiche, *dormoit au bruit flatteur*, pourroient donner une idée vague de ce murmure qui endort; que les consonnes sonores et claires *d* et *t*, dans l'autre hémistiche, *de son onde naissante*, jointes aux deux nasales les plus ouvertes que nous ayons, *an* et *on*, auroient quelque espece d'analogie avec l'idée d'une source abondante qui jaillit; que l'harmonie devoit être entiérement changée dans le cinquieme vers : *lorsqu'un*

lorsqu'un cri tout-à-coup suivi de mille cris ; six monosyllabes durs, brefs, étroits, composés de consonnes éclatantes, et suivis de six autres syllabes maigres, minces, aiguës, dont la derniere est perçante : *cris*, tous sons qui peignent l'effroi subit et les vives alarmes. *Vint d'un calme si doux ;* d'un calme est ferme et marque la stabilité ; *si doux*, peint la chose par le son ; *retirer ses esprits*, demi vers peu agréable et presque triste. Ce sont les Grecs, et en particulier Denys d'Halicarnasse, qui nous ont appris à faire de ces mêmes analyses, dans lesquelles nous avouons qu'il peut y avoir autant d'arbitraire et d'imagination, que de solidité : ce qui pourtant suffit aux Poëtes. On en feroit de pareilles sur les vers de Racine, de Rousseau, de Malherbe et de tous nos grands Poëtes : l'oreille et le goût leur ont appris le secret de l'art, et ils en ont usé dans notre langue comme Virgile dans la sienne.

Quand l'ordre, la place et l'espece des pieds sont immuablement fixés dans une piece de vers, comme il n'est pas possible que les pensées

soient toujours dans le même genre de gravité ou de légereté, il en résulte cet inconvénient, que la pensée se querelle avec le rhythme, *rixatur.*

Tarda necessitas
Lethi corripuit gradum.

Deux dactyles pour la *tardive nécessité*, et deux dactyles pour la *course rapide*; c'est assurément un défaut : *nam illud ubi velocitate opus est, tardum et segne, et hoc ubi pondus exigitur, præceps et resultans, meritò damnatur.* Quint. pag. 606.

Voilà donc la grande différence qu'on peut mettre entre les deux versifications. L'espece et la place des pieds étoient marqués chez les anciens; c'étoit l'art qui en décidoit chez les anciens; chez nous c'est l'oreille. Mais n'est-ce pas l'oreille qui a fait l'art ? Il est vrai que si on scande un vers grec ou latin, cette cadence réglée nous fait plaisir : le vers semble danser; mais on ne peut le scander sans oublier la signification des mots, d'autant plus que dans les beaux vers les mots sont coupés par les rhythmes.

Sylves | trem tenu | i mu | sam medi | taris a | venâ.

Que deviendroient les divisions des mots qui doivent être senties pour entendre la pensée, si on faisoit sentir ainsi les divisions des rhythmes ? Que deviendroient les accens mêmes des mots, puisque quand on scande, la premiere syllabe du rhythme est élevée, et l'autre ou les autres abaissées ? Qu'on lise donc les vers comme on le doit, et comme le veut Denys d'Halicarnasse (chap. 26.) ; nous pouvons dire que les nôtres ne seront pas moins beaux que ceux des anciens.

Vix è conspectu siculæ telluris in altum
Vela dabant læti, et spumas salis ære ruebant,
Cùm Juno, æternum servans sub pectore vulnus,
Hæc secum : Mene incœpto desistere victam
Nec posse Italiâ Teucrorum avertere regem
Quippe vetor fatis.

En voici de Racine :

A peine nous sortions des portes de Tresène,
Il étoit sur son char : ses gardes affligés
Imitoient son silence autour de lui rangés ;
Il suivoit tout pensif le chemin de Micènes ;
Sa main sur ses chevaux laissoit flotter les rênes ;
Ces superbes coursiers qu'on voyoit autrefois
Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
L'œil morne maintenant et la tête baissée,
Sembloient se conformer à sa triste pensée.

Les Grecs et les Latins auroient admiré ces vers.

On nous dira sans doute que dans les vers grecs et latins, lors même qu'on ne s'arrête qu'au repos de la pensée, on sent toujours les rhythmes, les retours des finales, une certaine marche cadencée : on en convient ; mais on sent la même chose en lisant nos vers françois ; on y sent les pieds de deux en deux syllabes, on y sent les hémistiches, on y sent les rimes ; d'autres diront peut-être qu'on les y sent trop. Mais puisque nous avons des syllabes longues et breves dont nous pouvons faire des rhythmes ou pieds semblables à ceux des Grecs et Latins, pourquoi n'avez-vous pas adopté leur art métrique et les différentes formes de leurs vers ?

On en a donné différentes raisons ; une seule suffit : c'est le défaut de cas dans notre langue, et la multiplicité de nos auxiliaires. Comment ranger dans un vers métrique tout ce cortege de mots accessoires qui accompagnent un mot principal, *que nous ayons été* aimés ? Nous ne pouvons que rarement déplacer les mots

régissans et les mots régis ; le régissant doit précéder, et le régi doit suivre : il faut dire *le pere aime le fils*. L'adjectif ne peut se séparer de son substantif, c'est sa place qui fait sa liaison ; il en est de même de nos articles, de nos pronoms, de maniere que les pieds métriques qui se forment le plus souvent par les transpositions des mots et par leurs différentes césures, n'ont pu avoir lieu dans notre langue, ni s'accorder avec les constructions qu'exige le sens. Virgile pouvoit dire comme nous : *tu médites un air champêtre sur un foible chalumeau*. Mais nous ne pouvons pas dire comme lui : *un champêtre sur un foible air tu médites chalumeau, sylvestrem tenui musam meditaris avenâ.*

Voilà ce qui nous a portés à un systême de versification, différent de celui des Grecs et des Latins ; mais l'oreille ou plutôt le goût averti par l'oreille, *aures vel animus aurium mensio*, qui a en elle la mesure et la balance de tous les mots, *quæ naturalem quamdam in se continet vocum omnium mensionem* ; l'oreille qui seule fait plus que toutes les regles artificielles, qui étend, restreint, inter-

prete ces regles, y a suppléé dans tous nos grands auteurs qui, ayant dans notre langue les mêmes élémens et les mêmes propriétés métriques que les Grecs et les Latins dans la leur, en ont su tirer le même parti, quoique d'une maniere différente.

XI. Objet de comparaison. Usage des rhythmes. *Ce sont les rhythmes qui donnent la grace et la vigueur à l'élocution.* Chap. XVIII.

Nous avons dit qu'il y avoit deux sortes de rhythmes : les uns simples, qu'on appelle pieds, les autres composés, qui contiennent plusieurs rhythmes simples ou pieds, et qui dans la poésie sont des vers ou des portions de vers, et dans la prose, des espaces terminés par quelque repos ou inflexion sentie. C'est de ces espaces que Cicéron a dit : *distinctio æqualium et sæpè variorum intervallorum percussio numerum conficit :* on a vu ci-dessus que nombre et rhythme sont la même chose. Ces espaces, dit Quintilien, font le plus grand effet dans l'oraison : *spatia ipsa in hac parte plurimùm valent.* Si Denys d'Halicarnasse a entendu parler de ces rhythmes, il est d'accord avec toute

l'antiquité, et avec l'expérience fondée sur la nature. S'il a entendu parler des rhythmes simples, il faut encore distinguer s'il ne les place qu'à la chute des périodes, ou aux repos des membres ou des incises, pour rendre les traits plus vifs, plus lançans, *vibrantes numeros ;* les plus célebres Rhéteurs, entre autres Cicéron et Quintilien, pensent comme lui. Mais s'il veut que d'un bout à l'autre d'une période les dactyles, les spondées, les crétiques, etc. soient choisis avec scrupule, ce qui paroît être sa pensée, puisque dans le Chapitre XXV, il prétend que Démosthene faisoit toute sa prose en vers, les déguisant seulement pour cacher l'art, il est à craindre qu'il ne soit compris dans la censure que fait Quintilien, de certains Grammairiens vétilleurs, qui vouloient marquer les pieds mêmes des vers dans les strophes de certains lyriques : *in adeò molestos incidimus grammaticos quàm fuerunt qui lyricorum quædam carmina in varias mensuras coegerunt.* pag. 599. On sait bien qu'on peut réduire en pieds métriques tout discours ; même de prose, puisque, comme on l'a dit, on

ne peut parler que par des syllabes breves ou longues, desquelles on fait des pieds ; mais il est inutile de se fatiguer à les choisir ; ils viennent sans qu'on les appelle, *respondent non vocati*. Ils vous forcent souvent de les accepter, *irrumpunt ad invitos : senarios versus et hipponactæos effugere vix possumus, magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio*. Cic. Orat. pag. 457. Quand Despréaux écrivit ces vers :

La mollesse oppressée
Dans sa bouche à l'instant sent sa langue glacée ;
Et lasse de parler, succombant sous l'effort,
Soupire, étend les bras, ferme l'œil et s'endort.

il ne pensa ni aux breves ni aux longues ; ni aux pieds, et cependant tout cela s'est trouvé dans ses vers, et précisément aux endroits où l'art les eût placés, si l'art les plaçoit toujours aussi-bien que l'oreille.

XII. Objet de comparaison. *De la variété, tant dans les vers que dans la prose*. Chap. XIX.

Qu'est-ce qui met de la variété dans les vers monometres des Grecs et des Latins, tels que l'Iliade et l'Enéide ? Sont-ce les rhythmes consi-

dérés comme espaces ou mesures ? Ils sont tous égaux et de quatre tems. Ou comme pieds ? Il n'y en a que deux especes : le dactyle et le spondée ; c'est toujours l'un ou l'autre. Sont-ce les finales ? Elles sont toujours les mêmes, quant aux pieds : c'est toujours un dactyle et un spondée. Il n'y a donc gueres que le choix des sons qui puisse y produire une vraie variété. Or, nous avons le même avantage. Nos rimes mêmes, variées par leurs différences de sons et par l'alternative des masculines plus fortes, et des féminines plus légeres et plus douces, nous aident à déguiser la monotonie, peu sensible d'ailleurs, quand le discours est bien taillé, et qu'il est diversifié dans ses périodes, et que les vers ne sont point scandés, mais lus comme on le doit, en ne s'arrêtant qu'aux repos et aux divisions des pensées.

En quoi consiste la variété dans les poésies lyriques ? Cicéron nous dit dans son Orateur (pag. 467), que la poésie lyrique des Grecs, dépouillée du chant qui devoit l'accompagner, étoit presque semblable à la prose. *A modis quibusdam cantu re-*

moto, soluta esse videatur oratio. Maximèque id in optimo quoque eorum Poëtarum qui λυρικοὶ *à Græcis nominantur, quos si cantu spoliaveris, nuda penè remanet oratio.* Horace a dit la même chose de Pindare : *numerisque fertur lege solutis ;* ce qui convient parfaitement à la prose. Denys d'Halicarnasse nous dit au contraire que tout est réglé et fixé dans la poésie lyrique ; le nombre des vers de chaque strophe, le nombre des syllabes de chaque vers, et l'espece de rhythmes ou pieds qui sont composés de ces syllabes.

Il est un moyen de concilier ces deux opinions. Tout est libre dans la premiere strophe d'une piece lyrique, et parfaitement semblable à la prose ; mais rien ne l'est dans les strophes suivantes, qui doivent représenter le même nombre de lignes ou vers, le même nombre de syllabes, et les mêmes pieds que dans la premiere, et placés aux mêmes endroits. Ainsi tout est libre et tout est contraint. Le Poëte fait sa regle lui-même, comme il lui plaît ; mais quand une fois il l'a faite, il est obligé de la suivre.

Nous en usons à-peu-près de même

dans notre Poésie lyrique. Nos Poëtes composent leur premiere strophe comme il leur plaît, de dix vers, de huit, de six, de quatre. Les vers sont de douze syllabes, de dix, de huit, de sept, de cinq ; ils la partagent en quatrains, en tercets ; quelquefois c'est un grand vers suivi d'un petit, comme dans les épodes latines. Mais la premiere strophe décidée est la regle et le modele des autres. Cependant nos Poëtes ne sont jamais dispensés de marquer le rhythme du vers par une finale, qui chez nous est la rime. Ils n'ont pas non plus la liberté de finir leurs vers, quelquefois leur strophe au milieu d'un mot partagé en deux, comme les Grecs, ni même de rejeter une partie de la pensée qui finit une strophe, au commencement de la strophe qui suit, ainsi la premiere strophe elle-même est toujours vers dans la rigueur du terme, et terminée dans ses parties, et n'est pas comme chez les Grecs, au style près, qui pouvoit être poétique, prose simple, *nuda oratio*. Voilà quelles sont les chaînes de la Poésie.

Celles de la prose ne sont pas si

resserrées ni si dures. L'Orateur est toujours le maître de sa composition, dit Denys d'Halicarnasse. Qu'une premiere période soit courte ou longue, composée de deux, de trois, de quatre membres ou plus, remplie de tels ou tels rhythmes ; ce n'est pas une nécessité pour lui d'user des mêmes formes dans la période suivante. C'est au contraire une raison pour employer une autre forme, d'autres rhythmes, afin de déguiser l'art, qui n'en est que plus parfait quand il n'est pas apperçu. Ainsi la prose soutenue doit être faite à-peu-près comme les premieres strophes d'un Poëme lyrique. Dans tel Poëme la premiere strophe sera de six vers, dans d'autres, de huit, de dix, de quinze ; elle aura des vers de toute espece, dimetres, trimetres, alcaïques, sapphiques, etc. Tout est au choix du Poëte. Le prosateur aura cette même liberté, mais il l'aura par-tout dans toute la suite de son discours. Le Poëte lyrique ne l'a que dans sa premiere strophe. Il n'est pas nécessaire de dire que notre prose a les mêmes priviléges et la même liberté, et que si elle a des périodes symétriques, les mêmes sy-

métries ne doivent pas se répéter dans les périodes qui suivent.

XIII. Objet de comparaison. *Sur la convenance*. Chap. XX.

La convenance dont parle Denys d'Halicarnasse dans ce chapitre n'est que celle qui résulte de l'arrangement des mots et de la combinaison des lettres, des sons et des pieds. Il cite les vers d'Homere sur le supplice que Sysiphe subit dans les enfers, et fait voir, par une analyse des plus petites parties, que les sons et les rhythmes semblent avoir été faits uniquement pour peindre cet objet.

Nous prenons le premier exemple qui se présente à notre souvenir, pour y appliquer les mêmes détails.

L'essieu crie et se rompt. L'intrépide Hyppolyte
Voit voler en éclats tout son char fracassé,
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.

Dans le premier vers, les deux *s* *d'essieu* pressées et comme froissées entre deux voyelles d'un son maigre et rétréci, expriment assez bien le brisement de l'essieu. *Crie* est une onomatopée qui rend la chose même qui se fait; *et se rompt*, trois monosyllabes, deux brefs et un long, qui se brise

et s'arrête à l'hémistiche. *L'intrépide Hyppolite*, deux dactyles, rhythmes fiers et nobles sur des sons vigoureux et fermes; *voit voler*, toutes consonnes légeres : deux *v* et la liquide *l* avec deux voyelles ouvertes, et l'*r* finale de *voler* qui se prononce, tout semble s'élever en l'air et se disperser. *En éclat*, l'*n* articulée et d'un son clair, le *c* dur joint à l'*l*, choc de consonnes brillant, sur-tout étant suivi de l'*a*, la plus sonore et la plus éclatante des voyelles. *Tout son char*, une breve qui resserre, puis deux longues qui étendent l'harmonie. *Fracassé*, trois breves, dont la premiere a deux semi-voyelles frôlées, *fra*, qui produisent le frémissement, et la syllabe *ca* après le premier *a fraca*, qui annonce le bruit de ce qui se casse, et enfin les deux *s* suivies de l'*é* fermé, qui marque un cassement aussi sec que bruyant. *Dans les rênes lui-même il tombe* : cette derniere syllabe, qui commence par une muette dure *t*, et finit par la nasale *om*, à laquelle la lettre *b* ajoute un retentissement, peint parfaitement le bruit de la chute. Vient ensuite le grand mot *embarrassé*, qu'on n'attendoit presque pas; quatre

syllabes lourdes avec trois voyelles du même son, terminées par une double *s* qui semble gêner et surcharger le vers. Qu'il y ait dans ces détails minutieux quelques préjugés d'une oreille trompée par les idées, on en pourra dire autant de ceux de Denys d'Halicarnasse, par lesquels ceux-ci sont justifiés autant qu'ils peuvent l'être.

Nous ajouterons encore un morceau de Despréaux, dont la versification n'est pas moins pittoresque que celle de Racine, mais sans y joindre aucuns détails, parce qu'il sera aisé d'y appliquer ceux qu'on vient de voir.

Dans le réduit obscur d'un alcôve enfoncé,
S'eleve un lit de plume à grands frais amassé :
Quatre rideaux pompeux par un double contour
En défendent l'entrée à la clarté du jour.
C'est là que le Prélat muni d'un déjeûner,
Dormoit d'un léger somme, attendant le dîner.
La jeunesse en sa fleur brille *sur son visage,*
Son menton sur son sein *descend à double étage,*
Et son corps *ramassé dans* sa courte grosseur,
Fait gémir les coussins sous sa molle épaisseur.

XIV. Objet de comparaison. *La composition austere.* Chap. XXII.

Nous avons aussi nos Ecrivains dans

le genre austere. Nous pouvons citer parmi les Poëtes, Malherbe, Corneille, Crébillon, Rousseau; parmi les Orateurs, Bossuet et Bourdaloue, et quelques autres. Voici deux stances de l'ode seconde de Rousseau.

Les cieux instruisent la terre
A révérer leur Auteur.
Tout ce que leur globe enserre,
Célebre un Dieu créateur.
Quel plus sublime cantique,
Que ce concert magnifique
De tous les célestes corps!
Quelle grandeur infinie!
Quelle divine harmonie
Résulte de leurs accords!

De sa puissance immortelle,
Tout parle, tout nous instruit;
Le jour au jour la révele,
La nuit l'annonce à la nuit.
Ce grand et superbe ouvrage
N'est point pour l'homme un langage
Obscur et mystérieux.
Son admirable structure
Est la voix de la nature
Qui se fait entendre aux yeux.

Nous entrerions ici dans de nouveaux détails, s'il n'étoit pas aisé de faire l'application de ce que Denys d'Halicarnasse a dit de Pindare. On

voit ici, comme dans le Poëte grec, des mots larges, des syllabes épaisses, des sons forts et un peu durs, des lettres difficiles à prononcer et dures à entendre : *instruisent la terre à réverer leur auteur*, huit *r* de suite. *Leur globe enserre*, n'est pas plus doux. *Tous les célestes corps*, syllabes épaisses et lourdes. *Quel*, *cantique*, *que*, *magnifique*, *corps*, *quelle*, *accords ;* tous ces *que* qui se suivent, ne donnent pas à l'oreille une harmonie douce et polie.

XV. Objet de comparaison. *Bossuet opposé à Thucidide.*

Voici comme l'Orateur François peint le pouvoir de la mort sur les grandeurs humaines. « La voilà, mal-» gré ce grand cœur, cette Princesse » si admirée et si chérie, (Me Hen-» riette d'Angleterre, duchesse d'Or-» léans,) la voilà, telle que la mort » nous l'a faite ; encore ce reste tel » quel va-t-il disparoître. Cette om-» bre de gloire va s'évanouir, et nous » l'allons voir dépouillée même de » cette triste décoration. Elle va des-» cendre à ces sombres lieux, à ces » demeures souterraines, pour y dor-» mir dans la poussiere avec les grands » de la terre, comme parle Job ; avec

» ces rois et ces princes anéantis,
» parmi lesquels à peine peut-on la
» placer, tant les rangs y sont pressés,
» tant la mort est prompte à remplir
» ces places. Mais ici notre imagina-
» tion nous abuse encore. La mort ne
» nous laisse pas assez de corps pour
» occuper quelque place, et on ne
» voit là que des tombeaux qui fassent
» quelque figure. Notre chair change
» bientôt de nature; notre corps prend
» un autre nom: même celui de cada-
» vre, dit Tertullien, parce qu'il
» nous montre encore quelque forme
» humaine, ne lui reste pas long-
» tems. Il devient un je ne sais quoi
» qui n'a plus de nom dans aucune
» langue, tant il est vrai que tout
» meurt en lui, jusqu'à ces termes
» funebres par lesquels on exprimoit
» ces malheureux restes.... Mais quoi,
» Messieurs, tout est-il donc déses-
» péré pour nous? »

Ce morceau a tous les caracteres d'une composition austere; c'est partout un style robuste, nerveux, âpre même quelquefois, et presque rustique.

Nul choix de son: *malgré ce grand cœur* est dur; *cette Princesse*, est sifflant; *si admirée et si* choc de

voyelles. *La voilà telle que la mort nous l'a faite*, mots jetés plutôt que placés. *Encore ce reste tel quel va-t-il dis*, pointes de rochers. *De cette triste décoration*, n'est gueres plus doux : et ces trois monosyllabes brefs et rocailleux, *comme parle Job.* Et ces p entassés, *parmi lesquels à peine peut-on les placer, tant la mort est prompte à remplir ces places, places et placer.* Ailleurs ce sont les *q* qui dominent; *pas assez de corps pour occuper quelque place : que des tombeaux qui fassent quelque figure.* Voilà pour les sons.

Les mots et les phrases ne présentent point plus d'art ni de soin. *La voilà telle que la mott nous l'a faite*, est une phrase des plus communes ; *tel quel*, n'est que du style familier ; *à peine peut-on*, de même ; *faire quelque figure*, encore ; *un je ne sais quoi*, n'a pas plus de noblesse; *malheureux restes*, pour terminer une période, que lui en auroit-il coûté pour dire, *restes malheureux*, qui eût fait une chute nombreuse, il ne l'a pas daigné; d'ailleurs *restes* à la fin est plus énergique, quoique déplaisant pour l'oreille. En un mot tout est simple, naturel, quelquefois un peu an-

tique, point d'idées concertées, point de pensées artistement graduées, point de nombres croissans par degrés, point de figures aimables et jeunes ; il semble avoir pris à tâche d'éviter les finesses de l'art : *adeò refugit teneram delicatamque modulandi voluptatem, ut currentibus per se numeris, quod eos inhiberet, objiceret.* Quint. 592. Nous pourrions ajouter beaucoup d'autres exemples, mais il ne faut pas abuser de la patience du lecteur.

XVI. Objet de comparaison. *Style élégant et fleuri.* Chap. XXIII.

Denys d'Halicarnasse donne pour exemple d'une composition élégante et fleurie, un morceau d'Isocrate ; nous opposerons un Orateur à un Orateur.

Voici comme Fléchier peint M. de Turenne. « Soit qu'il fallût préparer » les affaires ou les décider ; chercher » la victoire avec ardeur, ou l'atten- » dre avec patience ; soit qu'il fallût » prévenir les desseins des ennemis » par la hardiesse, ou dissiper les » craintes et les jalousies des alliés » par la prudence ; soit qu'il fallût se » modérer dans les prospérités ou se » soutenir dans les malheurs de la

» guerre, son ame fut toujours égale :
» il ne fit que changer de vertus,
» quand la fortune changeoit de face :
» heureux sans orgueil, malheureux
» avec dignité. » Et plus bas : « Si la
» licence fut réprimée ; si les haines
» publiques et particulieres furent
» assoupies ; si les loix reprirent leur
» ancienne vigueur ; si l'ordre et le
» repos furent rétablis dans les villes
» et dans les provinces ; si les mem-
» bres furent heureusement réunis à
» leur chef : c'est à lui, France, que
» tu le dois. »

M. Fléchier n'a pas employé dix ans à compter toutes ses lettres, à peser et mesurer tous ses sons, toutes ses syllabes, tous ses nombres, toutes ses périodes ; et cependant on peut dire de sa composition tout ce que Denys d'Halicarnasse dit de celle d'Isocrate. Le goût naturel de l'élégance et des graces, la sensibilité de l'oreille, l'habitude de soigner son style, tout cela, aidé de la richesse suffisante, de la douceur, de la facilité de la langue, a mis l'Orateur françois en état de disputer le prix à l'Orateur grec. Dans la derniere période, et de même dans la premiere, la suspen-

sion de l'esprit, par une suite de propositions conditionnelles, le roulement continu des nombres marqués sensiblement, et qui se portent vers une finale commune qu'on sent qui les attire ; et dans le dernier exemple, l'éruption subite de l'apostrophe qui donne à l'attention une secousse inattendue : par-tout des liaisons douces, des syllabes légeres, mêlées avec des syllabes fortes ; des symétries tantôt plus ou moins ressenties ; des chutes sur des syllabes souvent féminines, parce qu'elles sont plus douces, quelquefois masculines, pour la force et la variété ; que peut-on trouver de *plus* dans Isocrate ? Je n'ajoute plus qu'une seule période. « C'est à lui, France, » que tu le dois : je me trompe, » Messieurs, c'est à Dieu, qui tire » des trésors de sa providence ces » grandes ames qu'il a choisies, » comme des instrumens visibles de » sa puissance, pour faire naître » du sein des tempêtes; le calme » et la tranquillité publique, pour » relever les états de leurs ruines, » et réconcilier, quand sa justice » est satisfaite, les peuples avec les » Souverains. »

Cette derniere période, et quantité d'autres morceaux pareils et beaucoup plus étendus qu'on trouve dans l'Orateur François, prouvent qu'il sait plus qu'être élégant et fleuri ; qu'il sait joindre à l'élégance, la beauté, la force, la magnificence, et que les graces chez lui n'ôtent rien à la vigueur. Il seroit dans ce milieu qui, selon Denys d'Halicarnasse, fait la perfection, s'il ne s'étoit pas un peu trop livré à certaines figures brillantes, et sur-tout à l'antithese qui lui a donné une couleur jeune et assez dominante pour décider par elle son caractere et son genre. On me permettra de renvoyer au Tome IV des Principes de la littérature, où cette oraison est analysée presque dans son entier, pag. 172-236.

XVII. Objet de comparaison. *De la composition qui tient le milieu entre la composition austere et la composition élégante et fleurie.* Chap. XXIV.

Denys d'Halicarnasse observe avec justesse, que le mélange des deux extrêmes dans la composition mixte ne se fait pas dans un milieu précis, mais avec une certaine latitude ; qu'on pouvoit être plus près et plus loin de

ferment à-peu-près toutes les regles pour bien écrire. Mais une autre conséquence m'embarrasse : y a-t-il des regles pour le génie qui compose, et pour l'oreille qui juge ? Je les sens, disoit Quintilien, mais je serois fort embarrassé de les articuler, *fortasse non reddam, sentiam meliùs*, 613. Qui dira à l'Auteur qui compose, en quel endroit, comment, jusqu'à quel point il doit ou peut suivre la regle, l'interprêter, la restreindre ou l'abandonner, dans le point de la circonstance où il est ? Ce sera le goût, sans doute, et l'oreille. Mais y a-t-il des regles pour le goût, pour saisir l'à-propos ? Denys d'Halicarnasse convient dans son Chapitre XII, qu'il n'y en a point ; qu'il n'y a qu'un certain tact que la nature donne, aidée de l'expérience. D'ailleurs qui, dans le feu de la composition, a le temps de consulter les regles sur les menus détails ? Les regles sont très-utiles dans le second travail et la revue d'un ouvrage : c'est alors que l'esprit, rassuré et éclairé par les préceptes, voit les excès et les défauts ; qu'il place ou change quelques rhythmes ; qu'il raccourcit ou étend les espaces ; qu'il

rompt ou arrange des symétries ; qu'il varie, qu'il met en accord toutes les parties ; la lumiere du précepte guide la main qui corrige, et c'est en cela que l'ouvrage de notre Rhéteur est précieux pour nous-mêmes, comme il devoit l'être pour les Grecs ; mais l'ouvrage étoit fait avant qu'on y appliquât les regles. Venons maintenant aux compositions de notre langue. Nous avons observé dans la Remarque VI, que dans la plupart de nos mots qui se terminent par un *e* muet ou par une consonne, la lettre finale ne se prononce point ; il résulte de-là 1.° que nous avons peu d'hiatus d'un mot à l'autre, et aussi peu de choc de consonnes, et par conséquent que notre langue n'a point d'effort à faire pour arriver à la composition que Denys d'Halicarnasse appelle élégante et polie, quoiqu'elle réussisse aussi dans la composition austere, comme on l'a vu par les exemples de Bossuet et de Rousseau. Il résulte 2.° que, quand nous écrivons et que nous voulons donner à notre composition une certaine vigueur, une certaine force, nous ne devons pas tant craindre que nous le faisons, le choc des voyelles

et des consonnes d'un mot à l'autre : il se leva et commanda à la mer, et il se fit un grand calme. C'est un avis que je crois fort nécessaire, tant pour ceux qui écrivent, que pour ceux qui jugent les écrits : *hiulca etiam decent faciuntque ampliora quædam.* Quintilien, 594.

XVIII. Objet de comparaison. *La prose oratoire semblable aux vers.* Chap. XXV.

Denys d'Halicarnasse veut que la prose soutenue soit semblable aux vers, sans être vers ; que les rhythmes en soient choisis ; que ce soient même des vers, auxquels il ne manque que quelques syllabes ou quelques pieds, seulement pour les déguiser. Il est possible, comme nous l'avons dit, que cette opinion soit portée un peu trop loin. Si elle se bornoit aux espaces terminés avec soin, et remplis des rhythmes de toute espece, selon qu'ils se sont présentés pour exprimer la pensée, on souscriroit aisément à cette doctrine. Les espaces qui remplissent les différentes sortes de vers, ont été réglés par le jugement de l'oreille et ce même jugement a étendu ses loix sur la prose ; ce qui

plaît dans les vers, plaît de même dans la prose. Ainsi on peut en conclure que plus les espaces dans la prose soutenue approcheront de la mesure et de l'étendue des vers, plus elle sera agréable, plus sa marche sera ferme et vigoureuse; la marche des vers est une marche militaire : un pas presse l'autre, comme les mesures pressent les mesures dans le chant musical; *distinctio æqualium et sæpè variorum intervallorum numerum conficit.*

Or si on se borne là, nous avons aussi dans notre prose des espaces partagés à-peu-près comme le seroient nos vers irréguliers. On a pu le voir dans le morceau de Fléchier, qu'on a lu dans la remarque XVI, et qu'il est aisé de partager en portions à-peu-près égales à nos vers. En voici un autre exemple, tiré de Bourdaloue, de cet Orateur qui a toujours paru plus occupé des choses que des mots, et sur-tout que des nombres.

Surrexit, non est hic.

Ces paroles sont bien différentes
De celles que nous voyons communément gravées
Sur les tombeaux des hommes,
Quelque puissans qu'ils aient eté.

A quoi se réduisent ces magnifiques éloges
Qu'on leur donne,
Et que nous lisons
Sur ces superbes mausolées ?
A cette triste inscription :
Hic jacet.

Ce grand, ce conquérant,
Cet homme tant vanté dans le monde,
Est ici couché sous la pierre
Et enseveli dans la poussiere,
Sans que tout son pouvoir et toute sa grandeur
L'en puissent tirer.

Serm. sur la Résurrection.

De tous ces espaces, si on ne fait pas sortir les *e* muets qui ne se *prononcent* point en prose, il n'y en a pas un qui ne soit dans les termes marqués pour notre versification irréguliere. On y sent un certain scander sourd et obscur, *cantus obscurior gradus occulti*, à-peu-près semblable à celui des vers, quand on les lit sans s'arrêter qu'au sens. En un mot cette prose a des nombres, c'est-à-dire, des espaces, des pieds, des cadences aux repos, et tout cela avec l'aisance et la liberté : *numerisque fertur lege solutis.*

Moliere a été plus loin dans quel-

ques-unes de ses pieces ; il a versifié la prose :

Chut ! N'avancez pas davantage ;
Et demeurez dans cet endroit
Jusqu'à ce que je vous appelle.

Voilà trois vers de huit syllabes ; auxquels il ne manque que la rime.

Il fait noir comme dans un four.
Le ciel s'est habillé ce soir en scaramouche ;
Et je ne vois pas une étoile
Qui montre le bout de son nez.
Sotte condition que celle d'un esclave !
De ne vivre jamais pour lui,
Et d'être toujours tout entier
Aux passions d'un maître ;
De n'être reglé que par ses humeurs,
Et de se voir réduit
A faire ses propres affaires
De tous les soucis qu'il peut prendre.
Le mien me fait ici
Epouser ses inquiétudes,
Et parce qu'il est amoureux,
Il faut que nuit et jour je n'aie aucun repos.
Mais voici des flambeaux, et sans doute c'est lui.

Le Poëte a porté ici ses soins beaucoup au delà de ce que demande Denys d'Halicarnasse ; car à la rime près, tout est vers ; il n'y a pas un seul

hiatus, et cependant rien n'est si libre et si facile que cette composition.

XIX. Objet de comparaison. *Comment on se forme à bien écrire.* Chap. XXV.

Cet article réduit à leur juste valeur les idées exagérées que nous nous faisons de l'art et du travail des anciens dans leurs compositions littéraires. Tout ce qu'a fait Démosthene, nos grands Auteurs l'ont fait. Ils ont étudié d'abord la langue dans ses premiers élémens; ils ont jugé les sons, les lettres, les syllabes, les mots, les incises, les membres, les périodes; ils ont tout pesé dans la balance la plus scrupuleuse; mais quand une fois ils ont eu en eux les formes essentielles tracées; que leur goût a été affermi par l'expérience et l'oreille assurée de sa justesse, tout a coulé de source et librement; l'Ecrivain a oublié l'art, ou s'il s'en est souvenu, ce n'a été que dans la revue de son travail, où il a redressé quelques inégalités du premier trait. Voilà ce qui a été fait par Démosthene, par Platon, par Isocrate, et s'ils ont laissé dormir leurs ouvrages dix ans, c'étoit pour attendre le refroidissement de la

composition, et juger leur propre ouvrage à différentes reprises et dans des dispositions d'esprit différentes, afin d'être plus sûrs de leur jugement.

XX et dernier Objet de comparaison. *La Poésie doit ressembler à la prose, et comment?* Chap. XXVI.

La pensée de Denys d'Halicarnasse dans ce chapitre, est que, sous les chaînes et dans les entraves de la versification, la pensée doit conserver la même liberté que dans la prose. Il veut qu'elle s'étende, se resserre, se coupe également, inégalement par les périodes, les membres, les incises; qu'elle prenne librement toutes sortes de figures, et pour ainsi dire, d'attitudes; que l'expression soit juste, libre, pleine et entiere; que nulle part elle ne sente la contrainte ni la dureté des chaînes. Et en conséquence il veut qu'on lise les vers comme la prose (il ne dit pas du même ton), qu'on les lise sans s'arrêter, ni fléchir la voix, qu'aux endroits où le sens s'arrête ou se coupe, et demande l'inflexion, évitant surtout de faire sentir le repos à la fin des vers, quand la pensée ne s'y termine pas. Est-il nécessaire de donner des

exemples d'une pareille composition dans nos Poëtes ? Quoi de plus magnifique et de plus libre en même tems que cette Poésie de Racine ?

« Celui qui met un frein à la fu-
» reur des flots, sait aussi des mé-
» chans arrêter les complots. Soumis
» avec respect à sa volonté sainte, je
» crains Dieu, cher Abner, et n'ai
» point d'autre crainte ; cependant je
» rends grace au zele officieux, qui
» sur tous mes périls vous fait ouvrir
» les yeux. Je vois que l'injustice en
» secret vous irrite, que vous avez
» encore le cœur Israélite. Le ciel
» en soit béni : mais ce secret cour-
» roux, cette oisive vertu, vous en
» contentez-vous ? La foi qui n'agit
» point, est-ce une foi sincere, etc. »

Otez la rime, cette Poésie est la plus sublime prose poétique, la plus aisée, la plus libre dans ses constructions, dans ses articulations, dans la suite et le rapport des idées. Voici quelques stances de Rousseau.

« Ce feu sacré que Prométhée
» osa dérober dans les cieux, la
» raison, à l'homme apportée, le
» rend presque semblable aux dieux.
» Se pourroit-il, sage Lafare, qu'un

» présent si noble et si rare, de
» nos maux devînt l'instrument,
» et qu'une lumiere divine pût ja-
» mais être l'origine d'un déplorable
» aveuglement ? »

» Lorsqu'à l'époux de Pénélope,
» Minerve accorde son secours, les
» Lestrigons et les Cyclopes ont beau
» s'armer contre ses jours ; aidé de
» cette intelligence, il triomphe de
» la vengeance de Neptune, en vain
» courroucé ; par elle il brave les
» caresses des Syrenes enchanteresses
» etles breuvages de Circé. »

» De la vertu qui nous conser-
» ve, c'est le symbolique tableau.
» Chaque mortel a sa Minerve,
» qui doit lui servir de flambeau.
» Mais cette déïté propice marchoit
» toujours devant Ulysse, lui ser-
» vant de guide et d'appui ; au lieu
» que par l'homme conduite, elle
» ne va plus qu'à sa suite, et se
» précipite avec lui. »

Ces vers valent bien ceux de Si-
monide et des autres lyriques grecs,
que Denys d'Halicarnasse pouvoit ci-
ter. Il arrive même souvent à nos Poë-
tes d'employer des constructions si

naturelles et si conformes à la belle prose, que la prose même ne pourroit en avoir d'autres.

» J'ai vu mes tristes journées dé-
» cliner vers leur penchant, au
» midi de mes années je touchois
» à mon couchant. Je disois à la
» nuit sombre : ô nuit ! tu vas dans
» ton ombre m'ensevelir pour tou-
» jours. Je redisois à l'aurore : le
» jour que tu fais éclore, est le
» dernier de mes jours. »

Ces vers sont un modele de la plus belle prose comme de la plus belle Poésie.

FIN.

